Der Gregorianische Kirchengesang,

oder

die Kirchentonarten,

deren

Ursprung, Entwickelung, Notenschrift und Harmonie, mit Berücksichtigung der polnischen Kirchenlieder und musikalischen Kunstausdrücke.

Für

Kantoren und Organisten

verfaßt

von

K. J. Nachbar,

Lehrer am Königl. Haupt-Schullehrer-Seminar zu Paradies.

Schwiebus,

Verlag der C. Wagnerschen Buchhandlung.

1852.

„Gut ist's, den Herrn preisen und lobsingen Deinem Name
Allerhöchster! Morgens zu verkünden Deine Barmherzigkeit und Dei
Wahrheit des Nachts mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter, m
Gesängen, mit der Harfe."

Psalm 91 (92) 2—5.

„Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlich
Liedern, singet und jubelt dem Herrn in eurem Herzen!

Ephes. 5. 19.

Sr. Hochwürden Hochwohlgeboren,

dem

Regierungs-, Geistlichen- und Schul-Rath,

Herrn

B. Bogedain

zu Oppeln,

dem eifrigen Beförderer des Kirchengesanges,

widmet diesen Versuch

Sein dankbarer Schüler

Der Verfasser.

Einleitung.

Gebet und Gesang, die Hauptäußerungen der häuslichen und öffentlichen Gottesverehrung, sind aus dem alten Testamente in's neue übergegangen. Wenn das stille Gebet jede Seele gleichsam einzeln über das Sternenzelt emporhebt, so vereinigt der Gesang die Bitten und Wünsche, den Preis und Dank vieler Herzen in eine gewaltige Tonmasse, die gleich einer mächtigen Weihrauchwolke vom lebendigen Opferaltar sich hinaufschwingt zum Throne des Königs der Könige, auf ihren Schwingen die ganze Versammlung mit sich tragend vor das Angesicht des Allerhöchsten.

Diese Macht des Gesanges ist keinem Volke verborgen geblieben. Schon Moses und die Söhne Israels brachten Jehovah ihren Dank für die Errettung aus der Hand des Pharao in einem erhebenden Lobgesange dar, und Mirjam, Moses Schwester, that dasselbe sammt dem Chore der Frauen. (2 Mos. 15.) Ein zweiter Lobgesang erscholl aus Moses Munde, nachdem er den Josua zu seinem Nachfolger bestellt und den Leviten das Gesetzbuch übergeben hatte. (5 Mos. 32.) Wie einfach und unvergleichlich sind die Lobgesänge der Hanna, Mutter Samuels, des Propheten Jesaias, des Königs Ezechias (Hiskias), des Propheten Habakuk, der drei Knaben im Feuerofen, des Zacharias, Vater Johannes des Täufers, der heil. Jungfrau Maria, und des Greises Simeon.

Diese Lobgesänge (Cantica) sind heute noch ein Theil der täglichen Laudes (des Morgenlobes) und der Vesper in der katholischen Kirche. Die erhabensten religiösen Gesänge sind und bleiben die Psalmen, daher sind sie auch zum Haupttheil des täglichen kanonischen Officium der kotholischen und zum alleinigen Gesangsstoff der reformirten Kirche auserſehen worden. Außerdem hat die katholische Kirche ihre uralten Hymnen, Antiphonen, Responsorien, und jede Religionsgesellschaft ihre Choräle für die Gemeinde.

Für die Ausführung der Psalmen im Tempel sorgte David in wahrhaft großartiger Weise durch Anstellung von 4000 Sängern. Seinen Bemühungen für die Verherrlichung des Gottesdienstes überhaupt läßt sich nur noch das gleiche Streben der ursprünglichen Kirche — bis auf unsere Zeiten herab — würdig an die Seite setzen. Aus der Kirche ist unser musikalisches System hervorgegangen, sie hat es weiter ausgebildet, durch barbarische Zeitperioden fortgepflanzt und denen überliefert, welche es für profane Zwecke mehr und mehr ausbeuten. Je weiter sich nun aber der schwellende Strom im Reiche der Töne von seiner Quelle entfernt hat, desto mehr haben seine Fluthen von der Reinheit des klaren Quellwassers verloren; ja seine rückwärtsschlagenden trüben Wellen waren stark genug, auch der Quelle silberhelles Bächlein zu trüben. Die Bewohner des Quelllandes und ihre benachbarten Brüder haben sich nach und nach an das schlammige Getränk gewöhnt oder es mit einem künstlichen vertauscht; — kräftige, an einfache Kost gewöhnte Naturen aber sind wenigstens bei der Sehnsucht nach dem kristallenen Quell geblieben. Noch ist der Quell, wenn auch getrübt, nicht versiegt; noch lebt das Ideal des wahren klassischen Kirchengesanges in der Seele vieler kirchlich gesinnten, gebildeten Musiker fort, und groß ist die Zahl hochachtbarer Gewährsmänner aller Farben, welche die Restauration der Kirchenmusik nur in der Erreichung jenes Ideals möglich finden.

Zur Förderung gründlicher Kenntniß des alten, reinen Systems des Kirchengesanges, dessen früherer Notenschrift und wahren Harmonie, soll vorliegendes Schriftchen ein Scherflein beitragen. Ich widme es besonders den Chordienern der drei christlichen Hauptbekenntnisse und werde keinem der letztern zu nahe treten. Da jedoch die Geschichte des Kirchengesanges 1500 Jahre hindurch ausschließlich der alten Kirche angehört, und diese beim lateinischen Gottesdienste sich nur des alten Tonsystems bedient, so wird hier allerdings Manches Platz finden müssen, was für den Andersgläubigen nur historischen Werth hat.

Das Büchlein zerfällt in zwei Hauptheile, wovon der erste von der Melodie und deren richtigem Vortrage nach den alten Choralnoten, der zweite von der richtigen Harmonie und Orgelbegleitung der Kirchentonarten handelt. Geschichtliche Data sollen, soweit es der Raum erlaubt, überall hinzugefügt werden. Um Raum und Kosten zu sparen, werden die Beispiele nicht in Noten, sondern in Buchstaben angeführt werden. Dabei erinnere ich, daß die großen Buchstaben die sogenannte große Baßoktave (von C unter den Linien bis H auf der zweiten Linie im Baßschlüssel) bedeuten, die kleinen Buchstaben aber die zweite oder kleine Oktave (von c auf dem zweiten Zwischenraum bis h über den Linien im Baßschlüssel), — die mit einem wagerechten Strich versehenen Buchstaben die eingestrichene Oktave (im Violinschl. c unter den Linien bis h auf der dritten Linie) — und die zweimal gestrichenen Buchstaben die zweigestrichene Oktave (von c auf dem dritten Zwischenraum bis h über den Linien im Violinschlüssel). Die senkrechten Striche sind Taktstriche. Die wagerechten Striche hinter den durch Buchstaben bezeichneten Tönen zeigen das Liegenbleiben letzterer an. Der Grundton einer Scala oder Melodie ist mit dem Zeichen * versehen. Die Ziffern über oder unter den Tönen bedeuten die Stufen der Tonleiter der Reihenfolge nach, die römischen Ziffern aber die verschiedenen Tonleitern oder Tonarten selbst.

Als größere Werke, auf welche ich mich zuweilen beziehen werde, nenne ich:

1) W. Maslon, Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges. Breslau bei Aderholz. Pr. 3 rtl.
2) J. Antony, Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregor. Kirchenges. Münster bei Coppenrath. 2 rtl.
3) Dr. A. B. Marr, Die Lehre von der musikal. Komposition. Leipzig bei Breitkopf & Härtel.
4) Mortimer, Der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin bei Georg Reimer. 4 rtl.

Nr. 1 u. 2 enthalten eine sehr genaue historische Entwickelung des Gregor. Kirchengesanges und viele Beispiele, jedoch ohne Harmonie. Beide Werke eignen sich für Katholiken, denen auch die lateinische Sprache nicht fremd ist, obgleich blos manche geschichtliche Notizen in letzterer vorkommen. Nr. 3. uud 4. besprechen die Harmonie der Kirchentonarten sehr gründlich und Nr. 4 handelt ausschließlich davon und enthält eine ungemein reiche Beispielsammlung, bestehend aus vierstimmigen Chorälen aus dem Zeitraume der letzten 350 Jahre.

Erster Haupttheil.

Die Melodie ohne Harmonie.

§. 1.

Daß schon die ersten Christen bei ihrer Gottesverehrung sich des Gesanges bedient haben, beweist die heil. Schrift durch die Aufforderungen der heil. Apostel Paulus und Jakobus zum Gesange (Kolos. 3. 16., Ephes. 5. 19., Jak. 5. 13.) und die Schriften der ersten Kirchenväter: Sct. Ignatius († 106 oder 115 n. Chr.), Justinus Martyr (um 140), Tertullian (um 190), Clemens von Alexandrien (um 217) u. A., bestätigen dies. Die Weise und der Stoff des ersten christlichen Gesanges ist uns völlig unbekannt, und nur von der Sekte der Therapeuten bezeugt Philo, ein Schriftsteller jener Zeit, daß sie theils selbstgefertigte, theils überlieferte Hymnen sangen. Als ersten christl. Dichter und Tonsetzer kennen wir der heil. Hilarius (um 350), Bischof von Poitiers, von dem mehrere in der kathol. Kirche noch gebräuchliche Hymnen herrühren sollen. Vom Hymnus: Lucis largitor splendide etc. nimmt man dies mit Gewißheit an.

Erst mit Sct. Ambrosius, Bischof von Mailand († 397) wird es in der Geschichte des Kirchengesanges etwas heller. Selbst musikalisch, ordnete er vier Tonarten an, die noch jetzt unter dem Namen Ambrosianische oder authentische, d. h. echte oder ursprüngliche Tonarten — polnisch 4 pierwiastkowe rodzaje tonów — bekannt sind.

Man findet sie auch unter der Benennung „Haupttonarten.“ Sie entsprechen folgenden Tonreihen:

I.	d	e	f	g	a	h	$\underline{c}$	$\underline{d}$	Grundton	d,
II.	e	f	g	a	h	$\underline{c}$	$\underline{d}$	$\underline{e}$	„	e,
III.	f	g	a	h	$\underline{c}$	$\underline{d}$	$\underline{e}$	$\underline{f}$	„	f,
IV.	g	a	h	$\underline{c}$	$\underline{d}$	$\underline{e}$	$\underline{f}$	$\underline{g}$	„	g.

Sie sind rein diatonisch, d. h. jede enthält zwei halbe Tonstufen (h–c und e–f), und fünf ganze, mit völligem Ausschluß anderer halben Töne. Sein Tonsystem theilte Sct. Ambrosius nach Art der griechischen Musik in Tetrachorde ein, d. h. in Tonreihen von vier Tönen mit folgender Stufengattung: ½, 1, 1 Ton, z. B. e f g a, h c d e.

Anmerk. Tetrachord = Vierseiter od. Viergetön — poln. *czworoton.*

Von Ambrosius haben wir die noch gebräuchlichen Hymnen: 1) Aeterne rerum conditor. 2) Deus craetor omnium. 3) Splendor paternae gloriae. 4) Veni redemtor gentium (Nun kommt der Heiden Heiland). 5) O lux beata Trinitas (Der Du bist Drei in Einigkeit). 6) Te Deum laudamus (Herr Gott Dich loben wir). Die letzte Melodie heißt vorzugsweise „Hymnus S. Ambrosii“ oder H. S. Ambrosii et Augustini, weil bei der Taufe des heil. Augustin durch den heil. Ambrosius (384) Beide abwechselnd, gleichsam aus höherer Eingebung, diesen Lobgesang angestimmt haben sollen. Da dieser in der zweiten Ambrosianischen Tonart e (der sogenannten phrygischen) gesetzt ist, darf das in ihm vorhandene g, – f, – d, – c – nirgends erhöht werden, was bei den Protestanten auch nicht geschieht. Alte Gesänge können nun einmal neuere Veränderungen nicht annehmen, ohne ihren Charakter zu verlieren. Ambrosius ist der Erfinder der Antiphonen oder Wechselgesänge und hat auch das Volk beim Kirchengesange betheiligt.

Von der Bezeichnungsweise der Töne in jener Zeit wissen wir nichts; nur in Bezug auf den Rhythmus (die Zeitein-

theilung) ist uns bekannt, daß die langen Silben doppelt so lange ausgehalten wurden, als die kurzen. Noch im 16ten Jahrhundert hat man die lateinischen Gesänge in dieser Weise vorgetragen.

Als ferneren Beförderer des Kirchengesanges kennen wir den heil. Augustin Bischof v. Hippo († 304), welcher selbst ein Buch darüber schrieb.

Papst Sylvester (nach 314) stiftete die erste Gesangschule, und zwar zu Rom.

Sct. Chrysostomus (um 398) Patriarch zu Konstantinopel, that viel für die Verbesserung des Kirchenges.

Prudentius, Statthalter in Spanien († 405), hinterließ 14 Hymnen, unter andern: „Jam moesta quiesce quaerela" (Hört auf mit Trauern und Klagen), mit folgender Melodie: f g a a a a g f g f — f g a a a g a b a — f g a a a g f g f — c d c c b a a g f f.

Sct. Hieronymus, aus der Gegend von Dalmatien, († um 420 im Kloster zu Bethlehem) lieferte durch seine Uebersetzung des Psalters und Neuen Testamentes ins Lateinische (Vulgata) in sprachlicher Beziehung den Hauptstoff für die lat. Gesangbücher der kathol. Kirche. Letztere verdankt ihm auch die Einführung des täglichen kanonischen Gesanges und die erste Vertheilung der Psalmen für jeden Tag der Woche. Die Vertheilung und Feststellung der Gesänge fürs ganze Kirchenjahr unternahm zuerst Papst Leo der Gr. († 461).

Sein Nachfolger, Hilarius († 467), stiftete für die Kirchen Roms ein gemeinschaftliches Sängerchor, bestehend aus Geistlichen.

Sedulius, ein Priester, lebte in der ersten Hälfte des 5ten Jahrh., und dichtete zwei Hymnen, von denen der eine A solis ortus cardine (Christum wir sollen loben schon), allgemein bekannt ist. Seiner Melodie ist auch der Weihnachtshymnus „Jesu redemtor omnium" untergelegt worden.

Fortunatus, Bischof v. Poitiers († 600), bereicherte die Kirche durch vier Hymnen, worunter „Pange lingua gloriosi proelium certaminis," ferner „Vexilla regis prodeunt" und „Salve festa dies."

§. 2. Mit dem Papste Sct. Gregor dem Gr. (geb. 540 zu Rom, daselbst gest. 604), beginnt die zweite Periode des Kirchengesanges. Auch als Musiker groß, war er der zweite Reformator desselben. Er fügte den vier Ambrosianischen Tonarten vier neue hinzu, welche er mit Beibehaltung der betreffenden Grundtöne so aus ersteren bildete, daß die neuen Tonleitern bei der tieferen Quint anfingen und bis zur höheren hinaufstiegen. Der Grundton war also die 4te Stufe der Tonleiter. Daraus enstanden folgende acht Tonleitern resp. Tonarten.

		1	2	3	4	5	6	7	8	
A.	I.	d	e	f	g	a	h	c	d	Grdt. d,
G.	II.	A	H	c	d	e	f	g	a	
A.	III.	e	f	g	a	h	c	d	e	Grdt. e,
G.	IV.	H	c	d	e	f	g	a	h	
A.	V.	f	g	a	h	c	d	e	f	Grdt. f,
G.	VI.	c	d	e	f	g	a	h	c	
A.	VII.	g	a	h	c	d	e	f	g	Grdt. g.
G.	VIII.	d	e	f	g	a	h	c	d	

Gregor wählte dafür die noch übliche Bezeichnung „Kirchentöne" oder „Kirchentonarten" und unterschied diese nach den hier angegebenen römischen Ziffern. Die mit A bezeichneten Tonleitern sind die Ambrosianischen, die mit G die Gregorianischen. Jene heißen authentische oder Haupttonarten, diese plagalische oder Nebentonarten — poln. rodzaje tonów kościelnych pierwiastkowe czyli główne — i poboczne.

Nach dem Zeugniß Alcuin's († 804 als Abt von Canterbury), des Lehrers Karl des Gr., unterschieden sich die

plagalischen Tonarten von den authentischen nur durch ihre tiefere Lage und wurden daher nur als tiefere Theile der letztern betrachtet. Ihrer tiefen Lage wegen stehen sie an Stärke im Klange den authentischen nach, daher sie zu Gesängen sanfteren Charakters, die auth. aber als Ausdruck höherer Kraft gebraucht wurden. Im einzelnen bezeichneten die Alten jene Tonarten durch folgende Charaktere: I. würdevoll, für Alles anwendbar; II. dumpf, traurig; III. lebendig, heftig; IV. schmeichelnd, anziehend, bewegend; V. ergötzend, fröhlich, jubelnd; VI. andächtig, lieblich; VII. erhaben, majestätisch, jugendlich, frisch; VIII. allgemein anwendbar, recitativartig (erzählend), Bescheidenheit und Ergebenheit ausdrückend. (Nach Antony u. A.)

Die acht Kirchentonarten waren durchaus diatonisch und ließen keinen fremden Ton zu, mit Ausnahme des bereits vorhandenen b. Man findet letzteres in der I., II., IV., VIII., ganz besonders in der V. u. VI. Kirchentonart. In letzteren beiden ist h nach und nach fast ganz verdrängt worden. Der Umfang der Tonleiter wurde nur sehr wenig überschritten, und zwar durfte I. u. III. später bis c, V. bis e und VII. bis f abwärts, II. aber bis b, IV. bis c, VI. bis d und VII. bis e aufwärts gehen. An diesem Umfange (Ambitus) erkennt man theilweise die Tonart der lat. Gesänge; viele aber erreichen die äußern Grenzen des Umfanges nicht. Ein zweiter Erkennungsgrund ist der Schlußton, gleichzeitig Grundton. Doch auch andere Töne kommen am Ende vor, z. B. bei I. u. II. a, bei III. u. IV. c. Außergewöhnliche Schlußtöne heißen Confinaltöne. Das dritte Erkennungsmittel der Kirchentonarten ist die Repercussion oder der Wiederschlag, d. h. solche Intervalle (Zwischenräume), welche in jeder Kirchentonart am häufigsten vorkommen. Diese sind: I. d a, II. d f, III. e c, IV. e a, V. f c, VI. f a, VII. g d, VIII. g c. Dies gilt fast nur für die alten lat. Gesänge, indem die neuern in der Landessprache — sich freier bewegen. Die Repercussion ist übrigens päteren Ursprungs.

Außer der Feststellung des neuen Tonsystems und der Eintheilung desselben in Oktaven schreibt man Gregor d. Gr. auch die Einführung der ersten sieben Buchstaben des lat. Alphabets als Benennungen der Töne zu. Statt der 1620 Tonzeichen der Griechen hatte man bereits vor Gregor die ersten 15 Buchstaben des Alphabets als Tonbezeichnung gewählt, als Tonschrift jedoch nicht angewendet. Gregor unterschied die Töne folgendermaßen:

1) A B C D E F G	a b c d e f g	aa bb cc u.s.w.
2) A B c d e f g	a b $\underline{c}$ $\underline{d}$ $\underline{e}$ $\underline{f}$ $\underline{g}$	$\underline{a}$ $\underline{b}$ $\underline{\underline{c}}$

Nr. 1 ist die Gregorianische, Nr. 2 die heutige Bezeichnungsweise der Töne durch Buchstaben. Als Tonschrift soll Gregor die sogenannten Neumen (die oder das Neuma) d. h. gerade und krumme Striche und andere Zeichen, in verschiedenen Richtungen über die Silben gesetzt, eingeführt haben. Linien waren noch unbekannt.

Anmerk. Unter ‚Neuma‘ versteht man auch die Schlußverlängerung oder Verzierung auf der vorletzten Silbe alter lat. Gesänge, z. B. des *Te Deum*.

Das größte Verdienst Gregors war die Einführung eines allgemeinen, überall gleichförmigen Gesanges. Er sammelte die besten der vorhandenen Gesänge, vermehrte sie durch neue und trug alle in ein Buch, Antiphonarium genannt, zusammen. Letzteres wurde an des heil. Apostel Petri Grabe zu Rom mit einer Kette angeschlossen, damit andere Kirchen ihre Gesangbücher mit dem nunmehrigen Original vergleichen und von diesem Abschriften nehmen konnten. Der Kirchengesang überhaupt hieß von jetzt ab der Gregorianische und die acht Kirchentonarten insbesondere ebenfalls Gregorianische.

Als erster Papst, welcher sich „Knecht der Knechte Gottes“ nannte, wollte Gregor auch in musikalischer Beziehung Andern dienen. Er stiftete eine Singschule, stattete sie mit Einkünften aus und ließ sich zum Lehrer an derselben herab. Dadurch stieg ohne Zweifel das Ansehn der Sänger ungemein so daß

später die erste Kantorstelle an den Domkirchen zu einer hohen geistlichen Würde (Prälatur) erhoben wurde. Nur Geistliche wählte man zu Sängern, indem die ungebildeten Laien den Ansprüchen in Betreff des immer mehr sich ausbildenden Kirchengesanges nicht mehr entsprachen.

Von Gregor rühren noch drei andere kirchliche Gesangbücher und neun Hymnen her, unter welchen auch folgende sich befinden: 1) Primo dierum omnium. — 2) Ecce jam noctis. — 3) Audi benigne conditor. — 4) Rex Christe factor. — 5) Te lucis ante terminum. Nach Gregor haben sich verdient gemacht:

Beda der Ehrwürdige aus England, (geb. 672). Er hat 11 Hymnen hinterlassen, die aber nicht mehr im Gebrauch sind.

Paulus der Diakon [Winfried] († um 800), ein Schützling Karl des Gr. Er verfaßte ein Buch voll Hymnen, aus denen besonders der Hymnus „Ut quaeant laxis" bekannt ist.

§. 3. Kaiser Karl der Gr. († 814), im Eifer für den Kirchengesang ein zweiter Gregor, begründet in jenem eine neue Periode. Er sandte um 774 zwei Geistliche nach Rom um dort den reinen Kirchengesang zu erlernen. Nach ihrer Rückkehr legte Karl Singschulen zu Metz, Soisson und Fulda an und vermochte Bischöfe und Aebte zu ähnlichen Stiftungen. So entstanden die Singschulen zu Lyon, Toul, Cambray, Dijon und Paris. Karl sang oft selbst mit und unterrichtete auch im Gesange. Durch Synoden wurden die Gesangbücher überall mit den römischen Originalien in Uebereinstimmung gebracht. Karl vermehrte durch ein Decret die acht vorhandenen Kirchentonarten durch vier neue, welche keine andere sein können, als die später unter dem Namen der äolischen, hypoäolischen, jonischen und hypojonischen Tonart vorkommenden. Ein zweites Mandat Karls soll diese Tonarten wieder abgeschafft haben. Unter seinem Nachfolger Ludwig dem Frommen

war der Kirchengesang wieder so ausgeartet, daß der Diacon Amalarius nach Rom geschickt werden mußte, um sich ein römisches Originalgesangbuch zu erbitten. Zum Verderbniß des Kirchengesanges trug ganz besonders die Gewohnheit bei, auswendig zu singen. — Es entstanden übrigens in dieser Zeit in Deutschland viele Singschulen, unter denen sich die älteren zu Fulda und Corvey, dann die spätern zu Sct. Gallen, Reichenau, Hirschau, Hirschfeld, Sct. Emmeran, Mainz, Trier u. a. auszeichneten.

Rhabanus Maurus, (um 813) Vorsteher der Schule zu Fulda, zuletzt Erzbischof von Mainz, war ein Schüler Alcuin's und bildete selbst viele Schüler. Aus ihnen wird Johannes, Mönch zu Fulda, als erster Komponist von Kirchengesängen in Deutschland gerühmt.

Notgerus balbulus oder Notker der Stammelnde, Mönch zu Sct. Gallen, († 912). Von ihm soll die Oster-Sequenz (Gesang nach der Epistel bei der heil. Messe) „Victimae paschali laudes“, das polnische „Ofiarujmy chwałę w wierze“ herrühren; die Pfingstsequenz aber: „Veni Sancte Spiritus“, — poln. Ztąp Duchu Przenajśw, — wird von Einigen dem Herrmann Contractus (der Gebrechliche), Schriftsteller und Mönch zu Reichenau († 1054), von Andern König Robert dem Frommen von Frankreich, von Manchen sogar Papst Innocenz III. († 1216) zugeschrieben. Von Herrmann haben wir ein Salve Regina, das älteste vorhandene zweistimmige Musikstück.

§. 4. Guido Aretinus (von Arezzo), Mönch zu Pomposa bei Ferrara, (geb. um 1002), tritt als vierter Reformator des Kirchengesanges auf, daher mit ihm eine neue Periode beginnt. Guido führte eine neue Benennung und schriftliche Bezeichnung der Töne, sowie eine leichtere Gesangmethode ein, verbesserte das Monochord (den Klangmesser) und soll auch das Clavichord erfunden haben. Letzteres hat die Kritik bestritten.

Durch Gregor den Gr. hatten die Töne bereits die Benennungen a b c d e f g erhalten. Unter b verstand man sowohl das eigentliche b als auch h. Jenes hieß das weiche b (b molle), dieses das harte (b durum). Das weiche wurde mit einem gewöhnlichen, das harte oder h mit einem viereckigen b (b quadratum) bezeichnet, woraus unser heutiges B-quadrat oder Auflösungszeichen entstanden ist.

Guido gab den sieben Tönen die sechs Namen: ut, re, mi, fa, sol, la, welche nach ihm „Aretinische Silben" genannt werden. Sie sind die Anfangssilben der ersten 6 Strophen des noch gebräuchlichen Hymnus zum heil. Johannes dem Täufer:

1) **Ut** quaeant laxis — 2) **Re**-sonore fibris,
3) **Mi**-ra gestorum — 4) **Fa**-muli tuorum,
5) **Sol**-ve polluti — 6) **La**-bii reatum,
7) Sancte Johannes.

Leider ließ G. die siebente Silbe für den siebenten Ton aus nnd erschwerte dadurch seine Methode furchtbar. Jede Silbe konnte 3 Töne bedeuten, wie folgendes Beispiel zeigt:

	ut	re	mi	fa	sol	la
1)	c	d	e	f	g	a
2)	f	g	a	b	c	d
3)	g	a	h	c	d	e

½ Ton.

In jeder dieser drei Tonreihen ist zwischen dem 3. und 4. Tone (e-f, a-b, h-c) nur ½ Tonstufe, sonst nur ganze. Eine so beschaffene Reihe von 6 Tönen nannte Guido ein Hexachord, (Sechssaiter, Sechsgetön), und zwar das zweite wegen des in ihm vorhandenen b ein weiches Hex., das dritte wegen des h ein hartes und das erste, weil es weder b noch h enthält, ein natürliches. Diese drei Hexachorde legte G. der Eintheilung seines Tonsystems zu Grunde, welches bereits unter dem tiefsten Tone A den Ton G erhalten hatte. Letzterer wurde mit dem großen griechischen Gamma (G) bezeichnet von dem die ganze Tonleiter den Namen „Gamma-ut" oder kurz „Gamma" erhielt.

Wie ein Hexachord in das andere eingriff, und was für Namen jeder Ton in Folge dessen erhielt zeigt folgende Zusammenstellung aller Hexachorde.

Anmerk. Die am linken Rande angegebenen Buchstaben bedeuten die Höhe der Töne nach dem heutigen System, die am rechten aber die alte Bezeichnungsweise durch Buchstaben.

$\underline{\underline{e}}$							*la*	ee
$\underline{\underline{d}}$						*la*	*sol*	dd
$\underline{\underline{c}}$						*sol*	*fa*	cc
$\underline{b}$ $\underline{h}$						(b) *fa*	(h) *mi*	bb♮♮
$\underline{a}$					*la*	*mi*	*re*	aa
$\underline{g}$					*sol*	*re*	*ut*	g
$\underline{f}$					*fa*	*ut*		f
e				*la*	*mi*			e
d			*la*	*sol*	*re*			d
c			*sol*	*fa*	*ut*			c
b h			(b) *fa*	(h) *mi*				b ♮
a		*la*	*mi*	*re*				a
g		*sol*	*re*	*ut*				G
f		*fa*	*ut*					F
e	*la*	*mi*						E
d	*sol*	*re*						D
c	*fa*	*ut*						C
H	*mi*							♮
A	*re*							A
G	*ut*							*Gamma*
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	

hart; natürl. weich; hart; natür. weich; hart.

Die in wagerechter Linie stehenden Silben geben sämmtliche Benennungen an, welche vereinigt die wahre Lage jedes Tones bezeichneten. So hieß z. B. der Ton g sol, re, ut. Diese Bezeichnungsweise kommt in alten lat. Gesangbüchern als Randbemerkung und Fingerzeig noch vor.

Die stete Verwechselung der Silben beim Singen, Mutation — pol. mutacyja — genannt, erhielt sich bis ins 17. Jahrh., in welchem Kilian Hammer folgende Silbenbenennungen (die Hammerschen) eingeführt haben soll:

ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	sa,	si,	ut,	re	u. s. w.
c	d	e	f	g	a	b	h	c	d	

welche in der kathol. Kirche noch heute gebräuchlich sind.

Anmerk. *Si (h)* hieß anfangs *bi*.

Nach Andern sollen diese Silben bereits im 16ten Jahrhundert durch Er. Puteanus angenommen worden sein. Somit hatte die sehr schwierige Solmisation — pol. solmizacyja — oder Guidonische Gesangmethode ein Ende. Nach Guidos und seines Zeitgenossen Siegberts Behauptungen war diese Methode dennoch beiweitem leichter, als jede bis dahin bekannte, indem Guido die neunzehn Töne seines Systems durch die neunzehn Gelenke der linken Hand unterscheiden ließ. Dabei erhielt jeder Ton eine feste Stelle, und die Reihenfolge aller wurde anschaulich dargestellt. Der zwanzigste Ton ist erst später zugesetzt worden.

Anmerk. Die sogenannte Guidonische Hand — *manus Guidonis* siehe bei Antony S. 39. — und Maslon S. 81. Manche schreiben die Erfindung derselben Guidos Schülern zu.

Die Hammerschen Silben sind in Frankreich und Italien auch in der weltlichen Musik noch bis heute beibehalten worden; nur nennen die Italiener den Ton c nicht ut, sondern do. Bei erhöhten Tönen setzt man das lateinische Wort diesis, französ. dièse, (bedeutet im Griechischen $1/2$, $1/3$, $1/4$ Ton), bei erniedrigten b molle hinzu, z. B. ut diesis = cis, mi b molle = es.

Die Tonschrift verbesserte Guido in der That. Schon im 10ten Jahrh. soll man sich einer wagerechten Linie, später zweier Parallellinien bedient haben, um die Tonzeichen darauf zu setzen. Die untere Linie, für den Ton fa oder f bestimmt, wurde roth, die obere für ut oder c aber gelb gezeichnet. Guido fügte noch zwei Parallellinien hinzu, und gab der rothen die zweite, der gelben die vierte Stelle von unten, so daß jedes Tonzeichen seine feste Stelle erhielt. Er benutzte auch schon die Zwischenräume und verbesserte die alte Neumenschrift; ja er soll die Höhe der Töne schon durch Punkte auf den Linien und Zwischenräumen bezeichnet haben, wodurch die Erfindung der eigentlichen Noten schon vorbereitet gewesen wäre. Letztere soll von

Franco von Köln (nach 1047 Kanonikus zu Lüttich) wenigstens in der Weise gemacht worden sein, daß er, in Betreff der Zeitdauer, viererlei Tonzeichen angenommen habe. Manche schreiben dies einem weit später (im 13ten Jahrh.) lebenden Musiker zu, der vielleicht auch den Namen „Franco“ geführt haben könne. Gewiß ist, daß Franco von Köln das älteste Buch über Mensuralmusik, d. h. solche, worin verschiedene Zeittheile vorkommen, geschrieben hat. Er nahm eine längste, lange, kurze und halbkurze Zeitdauer an, aus welcher die entsprechenden Notengattungen der Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis entstanden sind. (Ihre Gestalt siehe in der Beilage). Die Semibrevis, auch Tempus (Zeit) genannt, entspricht der heutigen ganzen Note. Sie wurde als mittleres Maaß betrachtet und erhielt beim Zählen einen Taktschlag, die Brevis zwei, Longa vier und Maxima acht. Nur jede einzelne Note wurde gemessen, denn Taktgruppen in unserem Sinne gab es noch nicht. Die vier Linien für die Noten wurden beibehalten, und später zuweilen durch die fünfte vermehrt; doch zeichnete man sie alle einfarbig, und setzte für den Farbenunterschied sogenannte Schlüssel auf die betreffende Linie c oder f, oder auf beide gleichzeitig.

Die Schlüssel konnten auf jeder Linie, aber in keinem Zwischenraume stehen und wurden in demselben Gesange oft transponirt, d. h. von einer Linie auf die andere versetzt. Die verschiedene Gestalt der Schlüssel siehe in der Beilage.

§. 5. Gleichzeitig mit Franco lebte **Petrus Damiani**, Kardinalbischof († 1072 als Abt), von welchem zwei Hymnen bekannt sind. Von dem einen derselben scheint der neuere Hymnus: „Tristes erant Apostoli" eine Nachbildung zu sein.

Sct. **Bernhard**, Abt von Clairveaux, (geb. 1081, † 1153). Aus seinen Hymnen ist der bekannteste: „Jesu dulcis memoria," „O Jesu, wer an dich oft denket" — pol. Jezusa słodkie wspomnienie. — Zu Bernards Zeit (1150) soll die erste Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung erschienen sein.

Sct. **Thomas** von Aquin (geb. 1224), ist wahrscheinlich der Urheber der schönen Frohnleichnams-Sequenz: „Lauda Sion," — deutsch „Lobe Sion Deinen Hirten," — polnisch „Chwal Syonie Zbawiciela," mit dem „Ecce panis" — „Sieh das Brot der Engel" — pol. „Oto chléb anielski żywy." — Die Melodie ist unvergleichlich. Auch der Hymnus: „Adoro Te devote" ist von ihm.

Thomas von Celano, ein italien. Mönch (um 1250), soll die erschütternde Todtensequenz: „Dies irae" — „Schreckenstag und Trauerstunde" — pol. „Dzień on dzień," gedichtet haben, was aber viele bestreiten.

Jacoponus, italien. Mönch († 1306), wird als Verfasser der sehr innigen Sequenz: „Stabat Mater" — deutsch „Christi Mutter stand voll Schmerzen" — pol. „Stała Matka boleściwa," genannt.

Ob diese Dichter auch gleichzeitig die wahrhaft erhebenden Melodien zu ihren Gesängen geliefert haben, ist nicht zu ermitteln, läßt sich aber annehmen, indem in früheren Zeiten Dichter und Sänger in einer Person vereinigt waren. Uebrigens lag die Anfertigung religiöser Gesänge nur der Geistlichkeit, hauptsächlich den Mönchen ob.

§. 6. Alles bisher Gesagte bezog sich blos auf den einstimmigen Kirchengesang, denn der mehrstimmige wurde erst gegen 1000 Jahre n. Chr. erfunden. Die ersten Versuche eines zweistimmigen Satzes machte der Mönch Hucbald, († 930), indem er zu einer Hauptstimme eine zweite aus Quarten und Quinten bestehende Begleitungsstimme, von ihm „Organum" genannt, hinzufügte. In einem bis auf uns gekommenen Traktate giebt Hucbald darüber selbst Nachricht.

Mit Hucbald beginnt die erste Periode einer durch seine Erfindung bedingten Zeitrechnung. Die zweite Periode fällt ins 11te Jahrhundert, in welchem sich Guido von Arezzo auf dieselbe barbarische Art im zweistimmigen Satze versuchte, wie vor ihm Hucbald. — Von Hermann dem Gebrechlichen († 1054) besitzen wir ein zweistimmiges Salve Regina.

Die Hauptstimme eines mehrstimmigen Musikstückes erhielt den Namen „Cantus firmus," d. h. fester Gesang, jede Nebenstimme aber nannte man einen „Contrapunct." Seit Guido bezeichnete man nämlich die Töne durch Punkte auf Linien, und setzte demnach bei mehrstimmigen Kompositionen „punctum contra punctum," d. h. einen Punkt über den andern, woraus die Benennung „Contrapunkt" entstand. Einen höher als der Cantus firmus liegenden Contrapunkt nannte man auch „Discantus" (Zweigesang), worunter man sich auch einen zweistimmigen Satz im Allgemeinen dachte. Als man anfing, gleichzeitig über und unter den Cantus firmus einen Contrapunkt zu setzen, erhielt der oberste Contrapunkt den Namen „vox alta oder Altus," d. h. hohe Stimme, der unterste „vox bassa od. Bassus," tiefe Stimme, der das Ganze haltende oder tragende Cantus firmus aber die damit gleichbedeutende Benennung „Tenor." Derselbe wurde von hohen Männerstimmen, der höhere Contrapunkt von Knabenstimmen, der tiefere von tiefen Männerstimmen gesungen, daher wir für diese drei Stimmen noch bis jetzt die Bezeichnungen Alt, Tenor, Bass anwenden.

Die später noch über den Alt gesetzte Stimme nannte man „Discant," gleichsam im engern Sinne, wofür wir jetzt auch die Namen „Canto" (Gesang), und „Soprano" (obere Stimme) anwenden.

In der dritten Periode (12. Jahrh.) brachte man es bis zu einer Art gemischten Contrapunktes, d. h. eines solchen, in welchem Noten von verschiedener Länge und Anzahl auf eine Note des Cantus firmus kommen. Beispiele davon sind uns nicht aufbewahrt worden, ja sogar die historischen Notizen aus jener Zeit sind spärlich und unsicher. Während Manche die Erfindung der Mensuralmusik resp. der vier längsten Zeitmaaße dem Franco von Köln im 11ten Jahrh. zuschreiben, versetzen Andere diese Erfindung und die der Noten überhaupt ins 12te Jahrhundert, und schreiben sie einem unbekannten Urheber zu. Die Letztern erwähnen eines spätern Franco, der im 13ten Jahrh. die Mensuraltheorie verbessert und dadurch die vierte Periode begründet habe. Gewiß ist, daß um 1260 Hieronymus de Moravia über Mensuralmusik, und etwas später Marchettus von Padua (geb. 1274), und Johann de Muris (um 1323), über verschiedene Zweige der Musik geschrieben haben. Die letzten Beiden nahmen fünf Notengattungen an, indem sie den vier bereits vorhandene die Minima oder kleinste Note hinzusetzten. Ueberhaupt wird diesen beiden Männern die Verbesserung der Mensuralmusik und des Discantus zugeschrieben, worauf sich die Kenntniß dieser Kunstzweige allmählig weiter verbreitete. In der praktischen Ausführung der Musik war man zu dieser Zeit noch sehr weit zurück.

Marchettus und de Muris sind die Hauptgrößen der nach ihnen benannten vierten Periode des mehrstimmigen Satzes. (von 1300 — 1380).

§. 7. Vor und mit dem Eintritt des 15ten Jahrhunderts erhielt die Diaphonie und Polyphonie, d. h. der zwei- und mehrstimmige Satz, durch die Niederländer einen

bedeutenden Aufschwung, und schon finden sich jetzt Elemente des Kanons und der Fuge vor. Guilielmus Dufay, (geb. in den letzten Jahrzehenden des 14. Jahrh. im Hennegau, — † 1432), ist einer der Patriarchen eines geordneten mehrstimmigen Satzes. In Verbindung mit seinem Zeitgenossen Binchois, entwarf Dufay nämlich Regeln für einen bereits ausgebildeten Contrapunkt. Von Dufay's Kompositionen existirt nur noch ein sechsstimmiger Kanon.

Mit Dufay beginnt die Blüthe der niederländischen Musik und die ältere niederländische Schule der letztern, welche die sechste Periode (von 1380 — 1450) einnimmt. Durch Niederländer kam die erste contrapunktische Messe in die päpstliche Kapelle, wo Dufay die Stelle eines Sängers bekleidete.

§. 8. Die zweite oder spätere niederländische Schule füllt die siebente Periode (von 1450 — 1480) aus und beginnt mit dem hochberühmten Ockenheim, (geb. im Hennegau zwischen 1420 u. 30 — † 1512). Er war einer der größten Kontrapunktisten jener Zeit, und bildete mit seinen nicht minder berühmten Landsleuten Guarnerio und Hobrecht den künstlichen Kontrapunkt bis zu einer bedeutenden Höhe aus. Ockenheim gilt für den Sebastian Bach des 15ten Jahrhunderts. Sein vorzüglichster Schüler war —

Josquinus od. Jodocus Pratensis, auch Jossien Deprés genannt, (wahrscheinlich im Hennegau um 1450 geboren — † 1515 zu Brüssel), einer der größten Meister der zweiten niederl. Schule. Er begründet die achte Periode (von 1480 bis 1520). Um 1475 war er päpstlicher Sänger, nach Andern päpstl. Kapellmeister, dann solcher bei den Königen Ludwig XII. und Franz I., und dem Kaiser Maximilian I. Jedes Werk aus der Feder Josquin's ist ausgezeichnet und originell; doch hat er durch Uebertreibung der damals sehr eingerissenen musikalischen Scherze, Neckereien und leeren Künsteleien auch nachtheilig auf die wahre Kunst gewirkt.

Die berühmtesten Schüler Josquins waren: Mouton, Arcadelt, Gombert und Heinrich Isaac. Letzterer — um 1490 Kapellmeister bei Maximilian I., hat die Melodie: „Nun ruhen alle Wälder" componirt. Ursprünglich hieß der Text dazu: „Innspruck ich muß dich lassen 2c."

In Josquins Periode fällt die Erfindung des Notendrucks vermittelst beweglicher Typen, durch Octavio Petruccio, um 1500. Früher schrieb man die Noten auf Pergament oder starkes Papier, oder schnitt sie in Holztafeln und druckte sie ab. Man hat noch solche Tafeln vom Jahre 1443.

§. 9. Mit Josquin beginnt die Ausbreitung der niederländischen Blüthezeit der Musik über ganz Europa. In Italien gab es schon sehr berühmte Musiklehrer; französische Musiker erwarben sich im Auslande Ruhm und deutsche versuchten sich mit Glück im Kontrapunkt. Adam v. Fulda, ein gelehrter deutscher Mönch und musikalischer Schriftsteller um 1490, wetteiferte im Kontrapunkt bereits mit den Niederländern. Der berühmteste Italiener jener Zeit war Franchinus Gafor oder Gaphurius, (geb. 1451 zu Lodi — † 1522 als Kapellmeister zu Mailand). Er war groß als musikalischer Schriftsteller und Lehrer und erwarb sich das Verdienst, die damals bereits gebräuchlichen zwölf Tonarten zuerst gründlich und verständlich erklärt zu haben. Zu den vier Tonarten des heil. Ambrosius und den vier des heil. Gregors waren nämlich schon zu Karl des Gr. Zeiten vier neue hinzugekommen, aber wieder abgeschafft worden. Man glaubt, sie seien dieselben gewesen, welche später (vielleicht im 12ten oder 13ten Jahrh.) wieder in Aufnahme gekommen und noch bis jetzt gebräuchlich sind. Sie haben aus den acht ältern Tonarten in der Weise ihren Ursprung genommen, daß man der III. und VII. Tonart außer dem authentischen noch einen plagalischen, der II. und VI. außer dem plagalischen noch einen authentischen Gebrauch verstattet hat.

Daraus sind folgende vier neue Tonarten entstanden:

IX.	a h c d e f g a	......	Grdt. a,	hervorgegangen aus II.
X.	e f g a h c d e	......		= = = III.
XI.	c d e f g a h c	......	Grdt. c,	= = = VI.
XII.	G A H c d e f g	......		= = = VII.

Die XI. und IX. wurden später als C dur= und A moll=Tonleiter die Grundlage des heutigen Tonsystems, welches die übrigen Kirchentonarten ganz ausschließt.

Die hier angegebene Zahlenbezeichnung ist nicht so bekannt, als die fremde Bezeichnungsweise. Die zwölf K.-tonarten haben nämlich im 16ten Jahrh. durch den Professor Glareanus in Freiburg († 1563) griechische Namen erhalten und werden daher auch irrthümlicher Weise „griechische Tonleitern oder Tonarten" genannt. Die wirklichen griechischen Tonleitern stimmen mit den christlichen desselben Namens fast gar nicht überein.

Anmk. Die Angabe jener griechischen Benennungen s. §. 12.

In der kathol. Kirche ist es in Bezug auf den latein. Kirchengesang bei den ursprünglichen acht K.-Tonarten geblieben, weil die neuern vier Tonleitern auch der weltlichen Musik angehören und durch ihre spätere Einführung in die Kirche der Gesang in der That verweltlicht worden ist. Von den alten kath. Kirchengesängen gehören manche den neuern vier Tonarten an, während man jene vor dem Gebrauche der Harmonie zu den ursprünglichen acht Tonarten rechnete. Die Aehnlichkeit mancher Tonarten rechtfertigte dies und zwar besonders darum, weil man die vier neuern Tonleitern gar noch nicht kannte. Statt der neunten Tonleiter (a h c d e f g a) konnte man z. B. beim einstimmigen Gesange die erste mit b statt h (d e f g a b c d) nehmen und umgekehrt, — und wirklich kommt dies in den liturgischen Gesangbüchern der kathol. Kirche vor. Dergleichen Verwechselungen hießen Transpositionen — pol. transpozycyja czyli przekładnia nót.

Daß übrigens manche alte Gesänge keiner der ersten acht K.-Tonarten ganz angehören, war schon zu Karl d. Gr. Zeit bekannt, daher dieser vier neue Tonarten einführen, später aber wieder für überflüssig erklären ließ. Das Bedürfniß der letztern stellte sich später für den Mensuralgesang u. die Kirchenlieder in der Landessprache wieder heraus, und sogar in manche lat. Gesangbücher wurden alle zwölf Tonarten aufgenommen.

§. 10. Bei Gafor gewahren wir zuerst die weitere Theilung der Noten, indem zur Maxima (längsten Note) = $8/1$, d. h. acht ganze Noten, — Longa (lange Note) = $4/1$, — Brevis (kurze N.) = $2/1$, — Semibrevis (Hälfte der kurzen N.) = $1/1$ — und Minima (kleinste N.) = $1/2$ — noch hinzukamen: die Semiminima major und minor (die größere und kleinere Hälfte der kleinsten N.). Bei der spätern Theilung setzte man für beide die Semiminima (Hälfte der kleinsten N.) = $1/4$, — die Fusa (fließende oder schnelle N.) = $1/8$, und wahrscheinlich noch später die Semifusa (Hälfte der Fusa) = $1/16$, — die Subsemifusa (Hälfte der Semifusa) = $1/32$ — und die Fusella (kleine Fusa) = $1/64$ Note. Ihre Gestalt s. Beilage No. 1.

Schon im 14ten Jahrh. wurden die bisherigen schwarzen Köpfe der fünf längsten Noten hohl gelassen, die der folgenden ($1/4$, $1/8$, $1/16$, $1/32$, $1/64$) aber ausgefüllt, d. h. schwarz gemacht; ihre viereckige Gestalt aber behielten sie bis ins 17te Jahrh. Die Maxima, Longa, Brevis u. Semibrevis nebst den vier Notenlinien und beiden Schlüsseln (F und C, die auf jeder Linie stehen können), sind in den liturgischen Büchern der kath. Kirche noch jetzt im Gebrauch, und jeder Geistliche, Kantor und Organist muß darnach singen können. Auch in den Gesangbüchern der Reformirten und böhmischen Brüder kommen viereckige Noten vor, jedoch in fünf Linien mit dem festen C- oder Altschlüssel auf der dritten Linie. Ehe ich etwas Näheres über die alte Gesangmethode angebe, will ich des mit der Mensuralmusik entstandenen Zeitmaaßes der Alten und dessen Bezeichnung gedenken.

§. 11. Das frühere Zeitmaaß entsprach dem Werthe der fünf längsten Notengattungen, denn nur einzelne Noten wurden bei den Alten gemessen, ohne Zusammensetzung jener zu gleichförmigen Taktgruppen. Man theilte jede Note in drei oder zwei Noten der folgenden kleinern Gattung und nannte die Zerlegung in drei Theile perfect oder vollkommen, in zwei Theile aber imperfect oder unvollkommen. Die Zahl drei war nämlich der Ausdruck der allerheiligsten Dreieinigkeit, somit auch der höchsten Vollkommenheit. Das dreitheilige Maaß entspricht unseren ungeraden, das zweitheilige unseren geraden Taktarten. Die Theilung der vier längsten Noten hatte folgende Namen:

1) d. Zerleg. d. Maxima in 3 od. 2 Longen hieß Modus major (größre Art).
2) = = = Longa = = = Breven = Modus minor (kleinre Art).
3) = = = Brevis = = = Semibreven Tempus (Zeit od. Zeitmaß).
4) = = = Semibrevis = = Minimen = Prolatio (Erweiterung).

In demselben Musikstück waren entweder alle vier Theilungen gleich, d. h. entweder alle vollkommen oder alle unvollkommen, oder sie waren verschieden, — gemischt. — Jede anzuwendende Theilung wurde am Anfange des Stücks bezeichnet und zwar folgendermaßen:

1) Modus major perfectus d. i. die Theilung der Maxima in drei Longen = zwei starke, senkrechte, gleichlaufende Striche durch die Notenlinien.
2) Modus minor perfectus d. i. die Zerlegung der Longa in drei Breven = ein solcher Strich.
3) Tempus perfectum oder die Theilung der Brevis in drei Semibreven = ein Kreis, woraus später ein Oval entstand.
4) Prolatio perfecta d. h. die Zerlegung der Semibrevis in drei Minimen = ein Punkt in dem jedesmaligen Zeichen des Tempus.
5) Von den unvollkom. Theilungen wurde nur Tempus

imperfectum (die Zerlegung der Brevis in zwei Semibreven), bezeichnet und zwar durch einen nach rechts geöffneten Halbkreis, aus dem man später das große lat. C für den ganzen Takt bildete. Jede unbezeichnete Zerlegung betrachtete man als unvollkommen oder zweitheilig.

Durch Mischung der verschiedenen Theilungen entstanden sechszehn Taktarten, deren alte Zeichen in der Beilage No. 3 angegeben sind. Von den darüber stehenden Bruchzahlen bedeutet $^3/_3$ die vollkommene, $^2/_2$ die unvollkommene Theilung, und zwar folgen die Brüche in der gehörigen Ordnung, so daß der erste den Modus major, der zweite den Modus minor, der dritte das Tempus und der vierte die Prolatio anzeigt.

Da beim Taktgeben das Tempus als Einheit angenommen wurde (d. h. jede ganze Note erhielt einen Schlag), so nannte man später die Schnelligkeit für jeden Takttheil überhaupt „Tempus" oder italienisch „Tempo."

Bei den latein. Chorälen findet man keine Bezeichnung des Taktes, denn jene gehörten nicht der Mensural-, sondern der Choralmusik oder Musica plana an, d. h. der gleichförmigen, platten, einstimmigen, taktlosen Musik. Seit dem heil. Ambrosius hielt man nämlich jede längere Silbe eines Choraltextes doppelt so lange aus, als jede kürzere, behandelte also die Länge der Silben ungefähr wie beim Lesen, obgleich die Choräle in drei- bis viererlei Noten geschrieben wurden. Durch das Volk entstand später der Gesang in gleichförmigen Noten, welcher allerdings der leichteste ist.

Als der kirchliche Volksgesang in der Landessprache sich mehr und mehr zu entwickeln begann, hörte die Fortbildung des lat. Gesanges auf; daher blieb Letzterer den früheren einfachen Formen des Gregorianischen Systems treu, und selbst die Noten aus dem 13. u. 14. Jahrh. wurden beibehalten.

Die alten Gesangbücher werden ohne Veränderung neu aufgelegt und nur die Ausführung der Gesänge hat in Bezug auf die Einführung erhöhter und erniedrigter Töne manche

nicht zu rechtfertigende Modernisirung erfahren. Ehe ich mich nun über die musikalische Entwickelung des Chorals in der Landessprache auslasse, will ich die praktische Gesangweise der lateinischen Psalmen, Hymnen, Antiphonen, Responsorien, u. s. w. in der kathol. Kirche und die dazu nöthigen theoretischen Kenntnisse auseinander setzen.

§. 12. Dem lat. Kirchengesange liegen folgende, bereits erwähnte acht Tonarten und Tonleitern zu Grunde:

Die I. od. dorische Tonl. pol.	rodzaj doryjski:	d e f g a h c d	}	Ort d.
" II. " hypodorische "	r. hypodoryjski:	A H c d e f g a		
" III. " phrygische " "	r. frygijski:	e f g a h c d e	}	e.
" IV. " hypophrygische "	r. hypofrygijski:	H c d e f g a h		
" V. " lydische " "	r. lidyjski:	f g a h c d e f	}	f.
" VI. " hypolydische "	r. hypolidyjski:	c d e f g a h c		
" VII. " mixolydische "	r. mixolidyjski:	g a h c d e f g	}	g.
" VIII. " hypomixolydische	r. hypomixolidyjski	d e f g a h c d		

In den Gesangbüchern kommen die hier angeführten, von Glareanus herrührenden griechischen Benennungen nicht vor, sondern nur der durch obige Reihenfolge angedeutete Unterschied der Tonarten.

Der Uebersicht wegen mögen auch die vier neuern Tonleitern hier Platz finden:

Die IX. od. äolische Tonl. pol.	rodzaj eolski:	a h c d e f g a	}	Ort a.
" X. " hypoäolische "	r. hypoeolski:	e f g a h c d e		
" XI. " jonische " "	r. joński:	c d e f g a h c	}	c.
" XII. " hypojonische "	r. hypojoński:	G A H c d e f g		

Statt „jonisch" findet man auch den Ausdruck „jastisch." Das Wörtchen „hypo" bedeutet „unter," also hypodorisch die untere dorische Tonart — pol. rodzaj poddoryjski u. s. w. Die mit „hypo" bezeichneten Tonleitern fangen nämlich in der Unterquart ihrer authentischen oder Haupttonart an.

Anmk. Die Reihenfolge der Tonarten steht bei den Protestanten nicht fest, indem viele derselben die Tonarten so ordnen:

1) jonisch, authentisch und plagalisch,
2) dorisch " " "
3) phrygisch " " "
4) lydisch " " "
5) mixolydisch " " "
6) äolisch " " "

Manche Protestanten zählen die hypophrygische, lydische, hypolydische und hypoäoliche Tonart gar nicht mit, so daß sie auch nur acht Kirchen-Tonarten haben, fünf der ältern u. drei der neuern.

Die Lage der halben Töne (e–f u. h–c) ist nur bei den Tonleitern zwischen denselben Stufen zu finden, welche ganz dieselben Töne enthalten, wie I. u. VIII., II. u. IX., III. u. X., VI. u. XI., VII. u. XII. Die Lage der halben Töne bildet ein Erkennungszeichen der Tonarten. (Die übrigen drei Erkennungszeichen sind bereis §. 2. angeführt worden). Uebrigens sind alle Tonarten rein diatonisch d. h. andere halbe Töne als e–f u. h–c kommen in ihnen nicht vor, mit Ausnahme des b statt h in der I. II. IV. V. VI. VIII. K.-Tonart. In manchen Gesängen aus diesen Tonarten, besonders in der V. u. VI. K.-T., findet man sogar häufiger b, als das regelmäßigere h. Der eigenmächtige Gebrauch des b statt h, wenn jenes nicht vorgezeichnet ist, läßt sich gewöhnlich bei der Aufeinanderfolge der Töne f–h u. h–f rechtfertigen, auch oft bei folgenden Stufengängen: f g a h u. h a g f, oder Terzen: f a g h a und a h g a f, auch g h a f u. h g f a. Der Gang: c h a g f u. f g a h c ist oft recht charakterisch, besonders in der dorischen Tonart, wenn lydische Wendungen darin vorkommen. Leider lassen sich Regeln hier gar nicht aufstellen, am wenigsten die, man solle b nehmen, wo h nicht angenehm klingen würde, denn unsern, durch die neue Musik verweichlichten Ohren klingt Manches unerträglich, was die Alten sehr oft anwendeten. Oft kommen im VIII. K.-Tonart die Stellen c h a g oder c h a h a g a g

und in beiden Fällen nach einer kurzen Pause f vor, ohne daß h erniedrigt werden darf. Man gebrauche also b nur da, wo es vorgezeichnet ist und nehme h überall, wo es das Ohr eines Kenners der alten Tonarten nur irgend zu ertragen vermag.

Während übrigens der Gebrauch des b uralt ist, schreibt sich die Erniedrigung, des e in es, so wie die Erhöhung des c, f u. g in cis, fis u. gis erst aus weit späterer Zeit und wird von strengen Theoretikern noch heute verworfen. So lange der Gesang und die später dazu gekommene Orgelbegleitung einstimmig war, kannte man keine andere Töne und Orgeltasten, als a b h c d e f g, und die Orgeln hatten nur neun bis elf Tasten. Erst im 14ten Jahrh. kamen die Tasten cis, es, fis, gis hinzu; die Anzahl jener wurde bis 22 vermehrt und so eingerichtet, daß man nicht mehr mit den Fäusten schlagen durfte, sondern mit den Fingern spielen konnte. Jene halbe Töne müssen demnach bereits eingeführt gewesen sein, und wenn man sie auch vielleicht in der Melodie noch möglichst vermieden hat, so mögen sie in dem begleitenden Kontrapunkte schon häufiger vorgekommen sein. Da lat. Gesänge zumeist aus der Zeit herstammen, in welcher man die halben Töne noch nicht kannte und sie bei dem einstimmigen Gesange auch gar nicht vermißte, hat sich neuerdings das ehrenwerthe Streben gebildeter Theoretiker an den Tag gelegt: beim einstimmigen lat. Gesange ohne Orgelbegleitung streng nach Noten zu singen, ohne Töne zu erhöhen und zu erniedrigen. Kommt die Harmonie oder Orgelbegleitung hinzu, so ist die Sache schwieriger, wovon im II. Hauptheil die Rede sein wird.

§. 13. Ist ein Sänger mit so strengen Satzungen nicht einverstanden, so begnüge er sich wenigstens mit der Freiheit, beim dorischen Schlusse cis d und beim äolischen gis a zu nehmen. Den mixolydischen Schluß f g in fis g zu verwandeln ist schon weniger zu erlauben, indem sogar bei dazukommender Harmonie f bleiben kann. Nur am Schlusse

eines Stückes oder Haupt-Abschnittes desselben oder einer Verszeile eines Hymnus sind jene Abweichungen noch einigermaßen zu entschuldigen, nie aber im Laufe des Stückes selbst. Der mixolydische Hymnus: Veni Creator Spiritus etc. — Komm Schöpfer Geist der Heiligkeit x. — muß daher so beginnen: g a g f g c d c, denn sein Urheber, Sct. Ambrosius, kannte kein fis; und wirklich singen ihn auch so die deutschen Katholiken und Protestanten, während man in Polen fis eingeführt hat. Ähnliche Beispiele werden im II. Haupttheile häufig vorkommen. — Wenn jeder Sänger und Spieler nach seinem Gutdünken die Töne erhöht und erniedrigt, so geht dies zuletzt so weit, daß die alten Tonarten völlig verwischt und entkräftet werden. Dazu kommt, daß viele Kirchenmusiker nach den alten viereckigen Choralnoten — pol. faſki — singen zu können glauben, wenn sie auch von den Tonarten selbst keine Kenntnisse besitzen. Im „Kancyonał muzyki kościelnéj", — Warschau 1825, in der lithogr. Anstalt des A. Płachecki — findet sich sogar unter anderem Unsinn die Bemerkung, im dritten Kirchenton (der phrygischen Tonart) müsse beim Schlusse fis e genommen werden, weil diese Tonart E moll ähnlich sei. Jeder Schüler weiß, daß das Hauptkennzeichen des regelmäßigen phrygischen Schlusses die Töne f oder d vor e bilden. Ebenso hat man aus der dorischen Tonart d moll, aus der mixolydischen g dur und aus der äolischen a moll gemacht, so daß diese Tonarten nicht wieder zu erkennen sind. Ein solches Verderben der Melodien nennt man Reduciren. Der Vorwurf des Reducirens trifft oft gebildete Theoretiker, welche sich nur mit der neuern, weltlichen Musik beschäftigt haben, wie der Urheber des Leipziger Choralbuchs, der berühmte Hiller. Der gelehrte Albrechtsberger macht in seinen „sämmtlichen Schriften über Generalbaß" u. s. w. Band II. S. 40. die erhabene phrygische Tonart lächerlich, und meint, die übrigen authentischen Tonarten gingen noch an,

wenn sie nur die nothwendigen ♭ und ♯ vorgezeichnet hätten, welche ihren Gesang verschönert haben würden. — Aus dieser und seiner mitleidigen Äußerung über den als Freund und Kenner der alten Tonarten bekannten Kapellmeister Fux geht genügend hervor, daß dem großen Albrechtsberger das Studium der Kirchentonarten zu gering gewesen sei. Dasselbe ist freilich bei dem heutigen Standpunkte der Musik nicht lohnend, sollte doch aber denen mehr am Herzen liegen, die von der Kirche ihr Brot haben. — Der große Mozart behauptet, allen seinen Ruhm hingeben zu wollen, wenn er der Komponist einer einzigen Präfation (ein Gesang des Priesters bei der heil. Messe) wäre. Sollte also die alte Musik ein für Chorbeamte nicht zu beachtender Studienzweig sein?!

Was die Wiederherstellung des reinen Gregorianischen Kirchengesanges betrifft, so haben Papst Pius IX. und zwei französische Bischöfe die Sache in die Hand genommen. Auch der Erzbischof von Gnesen und Posen, Dr. Leo von Przyłuski, hat jenem Zweck durch Einführung und allgemeine Verbreitung des äußerst nützlichen Werkes: „Cantionale locupletissimum nec non Processionale ecclesiasticum etc. per Mathiam Dembiński, Domorganist zu Posen, allen Vorschub geleistet. Die in diesem Buche ausgesprochenen Grundsätze des Gregorianischen Kirchenges. werden leider von Ignoranten theils verhöhnt, theils unbeachtet gelassen. Es ist allerdings schwer, dem gewohnten Schlendrian zu entsagen und sich in vermeintliche Neuerungen zu fügen! —

§. 14. Ueber die Tabulatur (Notenschrift) der alten lat. Gesänge ist bereits Einiges gesagt worden. Es werden vier, selten fünf Linien, und zwei versetzbare Schlüssel — fa (= f) und ut (= c) angewendet, welche nur auf den Linien stehen. (Die Gestalt der Schlüssel siehe Beilage Nro. 2).

Die Zwischnräume werden ebenfalls benutzt, und auch kleine Hilfslinien nach neuerer Weise kommen vor. Oft steh

beide Schlüssel, oft nur einer. Die Namen der Linien und Zwischenräume werden durch den Standpunkt des Schlüssels bestimmt. Steht z. B. der F-Schlüssel auf der zweiten Linie so heißen die Linien von unten angerechnet: d f a c, die Zwischenräume: e g h, die erste Note unter den Linien c, die erste über denselben d, und wenn noch eine auf einer Hilfslinie folgte, e. (Beispiele s. in der Beilage Nro. 4). Die kathol. Geistlichen bedienen sich noch der Noten-Namen (Hammerschen Silben)

	ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	sa,	si,
für	c	d	e	f	g	a	b	h

Die poln. Namen dafür sind dieselben, nur statt sa (b) schreibt man „za."

Als Noten benutzt man im lat. Choral bis heute die in d. Beil. No. 1. angegebenen ersten 4 Zeichen, deren Werth man jedoch um das Vierfache verkürzt, so daß die Maxima = 2 ganze, die Longa 1 ganze, die Brevis 1 halbe und die Semibrevis 1 Viertelnote — bei langsamer Bewegung. — Uebrigens wird der Unterschied der Noten wenig beachtet, obgleich dies beim gleichzeitigen Gesange mehrerer Kantoren anzurathen wäre. — Die Maxima kommt selten vor, indem man statt ihrer meistens zwei kürzere Noten dicht aneinander setzt und oben allenfalls durch eine Klammer od. einen Bogen verbindet. (s. Beil. No. 5). Die Notenköpfe sind fast immer ausgefüllt. — In manchen Büchern hat die Longa einen so dicken Strich, als die Breite ihres mit einer Ecke nach oben stehenden Kopfes beträgt. Ebenso findet man die Longa mit einer Ecke nach oben gekehrt und an der obersten oder untersten Ecke mit einem dünnen, senkrechten Strich versehen, wie sonst die 6te Notengattung (die Semiminima) gezeichnet wird. (s. Beil. No. 6). — Notae ligatae d. i. verbundene oder aneinanderhängende Noten werden auf eine Silbe gesungen. — Notae obliquae oder Quernoten bestehen entweder aus einem starken schiefen Striche, oder aus zwei in einander verschlun-

genen Noten, von denen die erste den Strich nach unten, die zweite nach oben hat. Oben hängen beide Noten zusammen und bilden einen stumpfen Winkel, dessen oberer Theil den Standpunkt der ersten, während der untere dickste Theil der zweiten Note die Stelle dieser bezeichnet. Sind die Quernoten durch einen bloßen Querstrich ausgedrückt, so gelten nur dessen beide Enden als Noten, wenn auch der Strich durch mehrere Linien und Zwischenräume geht. (s. Beil. No. 7). — Der Custos (Wächter od. Notenzeiger — pol. stróż) ist ein kleine Note oder ein Haken, welcher am Ende einer Notenlinie die Höhe der ersten Note auf der folgenden Linie anzeigt, gleichwie man beim Schreiben das erste Wort einer Seite am Ende der vorhergehenden Seite aufführt, um sich beim Umdrehen nicht zu irren. Der Custos kommt auch vor, wenn ein Schlüssel versetzt wird. Er steht dann vor dem neuen Schlüssel und bezeichnet im alten den Namen der ersten Note im neuen. (s. Beil. No. 8). Gesungen wird der Custos nicht. — Hinter der letzten Note eines Stückes findet man oft einen Haken, welcher nur als Schlußzeichen steht. — Die Widerholung einer Stelle wird durch den Anfang ihrer Wörter und Noten bezeichnet, wobei oft noch ein Stern, eine Eichel, oder ein anderes Zeichen vermerkt ist, welches dann auch da steht, von wo ab wiederholt werden soll. Die Wiederholung geht in der Regel nur bis zum Schlusse des Satzes, in Responsorien bis zu der mit V. (d. h. Versiculus) bezeichneten Stelle, überhaupt bis zum nächsten Doppelstrich (Schlußzeichen). Muß am Ende von Anfang wiederholt werden, so dauert die Wiederholung bis zum Vers. oder Psalm.

Die zum Athemschöpfen bestimmten Stellen sind im lat. Choral bezeichnet und zwar 1) das längere Absetzen, Pause — poln. odpoczynek — genannt, vermittelst zweier senkrechter Striche durch das Notensystem, wie am Schlusse; 2) das gewöhnliche Athemholen (die Respiration — poln. wolne czyli zupełne odetchnięcie) aber durch einen senk-

rechten Strich von der obersten bis zur untersten Linie; 3) die kurzen Striche hinter den zu jedem Worte gehörigen Noten bezeichnen das unbemerkte Athemschöpfen, Suspiratio od. Suspirium — pol. nieznaczne czyli spieszne odetchnięcie — genannt. Es ist damit jedoch nicht gemeint, daß man nach jedem WorteAthem einnehmen solle, sondern nur so oft, als es unbedingt nöthig erscheint. Die Pause wird in manchen Gesangbüchern nur vermittelst eines durch's ganze Notensystem gehenden Striches bezeichnet, die Respiration durch einen halb so langen, das Suspirium durch den kürzesten Strich angedeutet. Sämmtliche Schweigezeichen s. Beil. No. 9.

Die Psalmodie in der kathol. Kirche.

§. 15. Das im vorigen §. Gesagte dürfte ausreichen, die mechanische Fertigkeit im Absingen der alten Choralnoten sich zu erwerben. Für den kathol. Kantor und Organisten muß ich noch Einiges über den latein. Psalmengesang hinzufügen. Die Art und Weise, wie die Psalmen abgesungen werden, nebst den dazu gehörigen Melodien, heißt Psalmodie, poln. psalmodyja. Nach den acht Kirchentonarten hat man acht Melodien für sämmtliche Psalmen mit Ausnahme des 113. (114.) Psalm: „In exitu Israel de Aegypto rc.“ festgesetzt. Diese acht Psalmen-Melodien werden gewöhnlich die „acht Kirchentöne — pol. tony kościelne“ — genannt, obgleich unter diesem Ausdruck die acht Kirchentonarten selbst zu verstehen sind. Die 1ste, 2te, 3te u. s. w. Psalmenmelodie geht nämlich auch nach der 1sten, 2ten, 3ten u. s. w Kirchentonart. Letztere ist bei den einzelnen Psalmentönen nicht durchaus zu erkennen, indem diese weder die Grenzen des Umfangs der betreffenden Tonleiter erreichen, noch alle im Grundton derselben schließen. Man erkennt die Tonart

einer Psalmenmelodie erst aus der zu jedem Psalm gehörigen Antiphone, welche mit diesem in musikalischer und rhetorischer Beziehung ein Ganzes bildet. Nach jeder Antiphone ist nämlich der zweite Theil der zu singenden Psalmenmelodie in Noten angedeutet, unter denen immer die Buchstaben EVOVAE stehen. Diese sind die Vokale der Worte „saeculorum Amen,“ mit denen jeder Psalm geschlossen wird. Der erste Theil jedes Psalmentones bleibt sich immer gleich, während der zweite mehrere gebräuchliche Veränderungen (Differenzen — pol. różnice) hat, von denen die zu singende mit Weglassung des dazu gehörigen ersten Theils über jenen 6 Vokalen ganz angegeben ist. Aus ihr, deutlicher aber noch aus der im §. 2. erwähnten Repercussion (dem Wiederschlage), erkennt man den verzeichneten Psalmenton. Unter der Repercussion versteht man nämlich die in jener Tonart am häufigsten vorkommende Stufenfortschreitung, die bei der Psalmodie durch den Schritt von der letzten Note der Antiphone bis zur ersten der Differenz (über den Vokalen EVOVAE) angedeutet wird. — Jede Antiphone schließt in dem Grundton ihrer Tonart, also in D (Tonart I. u. II.), oder in E (III. u. IV.), oder in F (V. u. VI.), oder in G (VII. u. VIII.)

Schlußton	der	Antiph.	D	u.	Anfangston	d.	Differenz	A	bedeutet	Tonart	I.
=	=	=	D	=	=	=	=	F	=	=	II.
=	=	=	E	=	=	=	=	C	=	=	III.
=	=	=	E	=	=	=	=	A	=	=	IV.
=	=	=	F	=	=	=	=	C	=	=	V.
=	=	=	F	=	=	=	=	A	=	=	VI.
=	=	=	G	=	=	=	=	D	=	=	VII
=	=	=	G	=	=	=	=	C	=	=	VIII

Jedes Bisthum hat seine mehr oder weniger von der römischen abweichende Psalmodie, welche der Sänger auswendig können muß. Die in den Erzdiöcesen Gnesen und Posen gebräuchliche findet sich im Warschauer, deutlicher erklärt aber im Posner Cantionale des Domorganisten Dem-

binski. Letzteres enthält auch eine Erklärung der in ihm angewendeten Notenschrift und übrigen Bezeichnungsweise. — In Betreff der überall geltenden rituellen Vorschriften merke der Sänger Folgendes:

1) Jedes Fest ist entweder festum duplex 1mae classis (ein Doppelfest 1ter Klasse), oder f. duplex 2dae classis, (ein Doppelfest 2ter Kl.), oder f. duplex (ein gewöhnliches Doppelfest), oder f. semiduplex (ein halbdoppeltes d. h. ein weniger feierliches Fest), oder f. simplex (ein einfaches Fest). — Hat das Fest einen der drei ersten Grade der Feierlichkeit, so wird jede Antiphone vor und nach dem Psalm ganz gesungen, zu dem sie gehört, oder nach dem Psalm wird, statt sie zu singen, auf der Orgel präludirt. Ist das Fest blos semiduplex od. simplex, oder findet an gewöhnlichen Sonntagen durchs Jahr das kirchliche Officium vom Sonntage selbst („de Dominica" oder kurz „de ea") statt, so wird jede Antiphone vor dem Psalm nur intonirt, nach demselben aber ganz gesungen, oder statt dessen auf der Orgel präludirt. Bei der Intonation singt man nur die ersten Worte.

2) Auch in der Art, die Psalmen anzustimmen, macht der Grad des Festes einen Unterschied. Die ersten beiden Noten jeder Psalmenmelodie, „die Intonation" derselben genannt, kommen nur bei Festen duplex 1. u. 2. Klasse und duplex in Anwendung, und zwar auch nur im ersten Verse jedes Psalms. In den übrigen Versen, so wie im ganzen Psalm, wenn das Fest semiduplex oder simplex, oder der Sonntag (Dominica) „de ea" ist, fängt die Psalmenmelodie immer erst von der 3ten Note an. Letztere heißt die Dominant, d. i. der vorherrschende Ton, weil auf ihn die meisten Silben gesungen werden. Der zweite Theil der Psalmenmelodien beginnt stets in der Dominant. Der Schluß des ersten Theils, d. h. alle Noten hinter der Dominant im 1sten Theil, — bildet das sogenannte Medium (die Mitte — pol. środek).

Die beiden Theile des Psalmes sind im Texte durch einen Stern (der Asteriscus — pol. gwiazdeczka) geschieden.

Die Cantica „Magnificat," Benedictus Dominus Deus Israel" — und „Nunc dimittis servum tuum in pace" — werden in jedem Verse mit der vollständigen Intonation begonnen. — Wenn die Worte einer Antiphone mit dem Anfange des Psalmentextes übereinstimmen, so werden an Festen semidupl. und simpl. dieselben Worte am Anfange des Psalms nicht mehr gesungen, wenn nicht etwa die Antiphone mit Alleluja schließt. An gewöhnlichen Sonntagen z. B. lautet der Anfang der 1ten Antiphone zur Vesper: „Dixit Dominus" —, daher der 1te Psalm mit den darauffolgenden Worten: „Domino meo" — unter Orgelbegleitung beginnt. — Die Antiphonen singt man stets ohne Orgel. —

Kommt am Ende des ersten Theils (also unmittelbar vor dem Astericus) im 2ten, 4ten, 5ten und 8ten Psalmenton ein einsylbiges, oder ein nicht zu declinirendes, oder ein nicht lateinisches (besonders ein hebräisches) Wort vor, so wird die Schlußnote des ersten Theils ausgelassen, also die letzte Silbe in dem Tone geschlossen, welcher 1 ganze Stufe über der sogenannten Dominant liegt, d. h. über dem in der betreffenden Psalmenmelodie am häufigsten vorkommenden Tone. Dahin gehören z. B. die Wörter: tu, me, te, se, sum, es, Israel, David, Sion, Basan u. s. w. Im 2ten Psalmentone müßte man also statt

c d f f . . . . fg d
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Si — on*

den Schluß folgendermaßen formiren: f g
Si — on.

Im 4ten Psalmentone ist dabei der Schluß des 1ten Theils a h, im 5ten und 8ten c d.

Die eben angeführte Ausnahme vom regelmäßigen Schlusse des 1ten Theils findet nicht statt, wenn dem ursprünglich vorletzten Tone der auszulassende vorangeht, wie dies bei der

feierlichen Gesangweise der Cantica der Fall ist, z. B.

cd c f f f f fe fg g fg f f
Be-nedictus Do-mi-nus De-us Is-ra-el *

Der 2te Theil des 5ten Psalmentons wurde in alten Zeiten so gesungen: c . . . d h c a; jetzt wird der darin vorkommende Ton h in b verwandelt, ohne daß man dies als einen Fehler betrachten kann. Im 4ten Psalmentone aber singt man mit Unrecht gis statt g, daher auch Antony (S. 182) dafür ist, diese hypophrygische Melodie durch Einführung des gis nicht zu modernisiren, z. B. a g a . . . . g a h a * a . . . . g a c g e. Wenigstens darf der 2te Theil kein gis enthalten.

Oft sind Antiphonen transponirt, was auch eine Transposition des dabei stehenden 2ten Theils der Psalmenmelodie (Evovae) zur Folge hat. Man findet dies so:

1) Ton II. Schlußton der Antiph. ist a, Anfangston des *Evovae* also c.
2) „ „ „ „ „ „ g, „ „ „ „ h.
3) „ IV. „ „ „ „ a, „ „ „ „ d.
4) „ V. „ „ „ „ c, „ „ „ „ g.
5) „ VI. „ „ „ „ c, „ „ „ „ e.

Bei Nr. 1 ist die Intonation des 1ten Theils der Psalmenmelodie g a c, bei 2) f g b, 3) d c d (meist d cis d), 4) c e g, 5) c d e.

Der außergewöhnliche Psalmenton (tonus peregrinus = fremder Ton) ist nur für den Psalm 113: In exitu Israel de Aegypto etc. bestimmt, der in der Vesper de Dominica (vom Sonntage) mit der Antiphone: „Nos qui vivimus, benedicimus Domino“ — vorkommt. Letztere schließt unregelmäßig mit dem Tone g, während der Psalmenton selbst in a anfängt und in d, also im 1ten Kirchenton endigt. Dieser Psalmenton soll in der Bedeutung des im Psalter Davids 71mal vorkommenden Wortes „Selah“ seinen Ursprung haben. Man meint, dies bedeute Aehnliches, wie das kathol. Evovae, sei also eine melodische Bezeichnung.

In alten Antiphonarien, Psalterien u. s. w., kommen folgende Abkürzungen einzelner Wörter des Textes vor: 9. = us, xts. = Christus, i. = in,) = bus, ē. = etiam, eē. = esse, h'. = hic, h̆. = hoc, hēt^c. = habetur, ǰ = igitur, —p. = pro, p–. = per, p̄t = potest, q̄ȝ. = puam, q'b). = quibus, q'd. = quid, q̄d'. = quod, q̄. = quia, quo. = quando, q̄m. = quoniam, q̆s. = quis, q'. = qui, ƒ = tur, sp–. = semper. In Nr. 10 der Beilage sind noch mehrere Abkürzungen angeführt, von denen 1) = de, 2) = est, 3) = et, 4) = is, 5) = quod, 6) = quia, 7) = rum, 8) = vero, 9) = con.

Die lat. liturgischen Gesangbücher der kathol. Kirche sind 1) Das Graduale — poln. graduał, enthaltend die Chorgesänge zur heil. Messe. 2) Das Psalterium, poln. psałterz, mit sämmtlichen Psalmen und Hymnen und deren Melodien, so wie dem ganzen Officium (den Tagzeiten) an gewöhnlichen Sonn- und Wochentagen durchs Jahr. 3) das Antiphonarium, poln. antyfonarz, — enthält die Melodien des Psalm 94 (95), die Invitatoria (Einladungssprüche zum Gebet), Responsorien, Antiphonen 2c. und bildet mit dem Psalterium das Melodienbuch zum Brevir. 4) Das Rituale, poln. rytuał — und 5) das Cantionale, poln. kancyonał umfassen die Gesänge zum Asperges, den Processionen, den Trauerfeierlichkeiten 2c. 6) Das Pontificale, poln. pontifikał — enthält die Gesänge bei den bischöflichen Funktionen und 7) das Missale, poln. mszał die des Priesters bei der heiligen Messe und den Ceremonien in der Charwoche.

Das Kirchenlied.

§. 16. In der römischen oder lateinischen Kirche waren durch mehrere Jahrhunderte alle liturgischen und andern Kirchengesänge ausschließlich in latein. Sprache abgefaßt. Die meisten von ihnen existiren noch jetzt, obgleich neben ihnen das

Kirchenlied in der Landessprache entstanden ist, sich immer mehr ausgebreitet und endlich dem lat. Gesange die Herrschaft entrissen hat. Nur in kathol. Dom-, Collegiat- und Klosterkirchen lebt der latein. Choral noch in früherer Weise fort, wenn er nicht zum Theil der neuern Figuralmusik das Feld geräumt hat. Doch auch letztere bedient sich fast nur des lat. Textes.

Die ältesten uns bekannten Kirchenlieder in deutscher Sprache stammen aus dem 9ten Jahrh. In einer noch vorhandenen Handschrift aus Freisingen, dem 9ten Jahrh. angehörig, findet sich ein Lobgesang auf den heil. Apostel Petrus in drei Strophen, folgenden Inhalts:

1) Unser trohtin[1]) hat farsalt[2]) — sancte Petre giwalt, — daß er mac[3]) ginerjan[4]) — ze[5]) imo[6]) dingenten[7]) man[8]) kyrie eleison — christe eleison.

2) Er hapet[9]) ouh mit wortun — himilriches portun, — dar in mach er skerjan[10]), — den er wili nerjan[11]) — kyrie 2c.

3) Pittemes[12]) den gotes trut[13]) — alla samant upar lut[14]), — daß er uns firtanen, — giwerdo[15]) ginaden — kyrie 2c.

[1]) Herr, [2]) übergeben, [3]) mag, [4]) retten, [5]) zu, [6]) ihm, [7]) denkenden, (hoffenden), [8]) Mann, [9]) hat, [10]) aufnehmen, [11]) retten, [12]) bitten wir, [13]) Freund (traut), [14]) überlaut, [15]) gewähre.

Das „Kyrie" und die dem Manuscript beigefügten Neumen oder Tonzeichen beweisen die kirchliche Bestimmung dieser Lieder. — Aus dem 9. Jahrh. besitzen wir außerdem das Lied: Gott thir eigenhaf ist 2c., eine Uebersetzung des lat. Kirchengebets: Deus, cui proprium est misereri semper et parcere etc. — Auch ein Lied des Mönches Ratpert zu St. Gallen auf den heil. Gallus, wovon nur noch eine latein. Uebersetzung aus dem 11. Jahrh. vorhanden ist, stammt aus dem 9. Jahrh. Man weiß bestimmt, daß Ratpert dieses Lied dem Volke in der Kirche zu singen übergeben habe. — Eine Sammlung von 26 im 9. Jahrh. ins Deutsche über-

setzten latein. Hymnen erschien 1830 in Göttingen, herausgegeben von Grimm. — Nach einem Verzeichniß vom Jahre 821 besaß das Kloster Reichenau mehrere Bände deutscher Kirchenlieder. — Von den ums Jahr 900 eingeführten Sequenzen (Gesängen vor dem Evangelium bei der heil. Messe), welche nach und nach zu einer großen Anzahl anwuchsen, wurden verschiedene in die Landessprache übersetzt und vom Volke in der Kirche gesungen. Der religiöse Volksgesang erhielt dadurch einen bedeutenden Aufschwung, mehr aber noch durch Wallfahrten und gewiß auch durch deren großartiges Abbild, die Kreuzzüge. Die meisten deutschen Kirchenlieder entstanden in den Klöstern, dem einzigen Sitz der Wissenschaften und Künste durch viele Jahrhunderte.

Das älteste bekannte poln. Kirchenlied ist: Boga Rodzica, dziewica etc. verfaßt vom heil. Adalbert (Sw. Wojciech) — † 997 — Erzbischof von Prag. Die Originalmelodie ist noch vorhanden, wird aber im Dome zu Gnesen sehr modern gesungen. Die ursprüngliche Melodie und die modernisirte siehe in Spiewy histor. Niemcewicza S. 1. Sehr alte pol. Lieder sind auch: Przez Twoje św. zmartwychpowstanie etc. — Wstał Pan Chrystus zmartwych ninie etc. mit dem Refrain: Pochwalmy Boga. Alleluja. — Chrystus zmartwychwstan jest etc. — Boże wieczny Boże żywy etc. — Hejnał wszyscy zaśpiewajmy etc. — Jezu Chryste Panie miły etc. — Krzyżu św. nadewsz. — Ojcze Boże wszechm. — Das Alter derselben läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben, doch mögen wenige bis zum Jahre 1200 hinaufreichen.

§. 17. Aus dem Zeitraum vom 9. bis 11. Jahrh. erwähne ich hier besonders des herrlichen Osterliedes: Christ ist erstanden 2c. — poln. Chrystus zmartwychwstan jest 2c. im 1ten Kirchenton. Es stammt aus einem im Kloster Neuenburg in Oesterreich aufgeführten geistlichen Drama und gehört dem 11ten oder 12ten Jahrh. an. — Das Lied: Ein

Kindelein so löbelich rc. ist eine Poesie des Bischofs Benno von Meißen — † vor 1100. — Aus dem 12. Jahrh. kennen wir auch das Weihnachtslied: Er ist gewaltic unde stark rc., ferner das Osterlied: Krist sich zur marterenne gap rc. — und das Marienlied: Inin erde leite Aron eine gerte rc. — Im 13. Jahrh. war der Schatz deutscher religiöser Gesänge schon so reich, daß man aus diesen einen vollständigen Katechismus zusammenstellen könnte. Wir haben heute noch das dem Mönche Berthold zu Regensburg († 1272) schon bekannte Pfingstlied: Nun bitten wir den heil. Geist rc. Protestantische Choralbücher schreiben es irrthümlich Luthern zu. Letzteres gilt auch von dem Weihnachtslied: Gelobet seist du Jesus Christ rc., welches ebenfalls in jener Zeit schon im Gebrauch war. Das Pestlied: In Mittel unsers Lebens Zeit rc. — oder: Mitten wir im Leben sind rc. — lat. Media vita in morte sumus etc., — hat Luther umgearbeitet und beibehalten. Es stammt nebst andern Buß- und Bittgesängen von den Flagellanten (Geißlern), welche im 13. u. 14. Jahrh. Deutschland durchzogen, um von Gott die Abwendung der verheerenden Pest zu erflehen. — Um dieselbe Zeit entstand das Prozessionslied: Also heilig ist der Tag rc., — poln. Wesoły nam dzień nastał, gdy Pan Chrystus zwyciężył (s. Spiewnik. X. Mioduszewskiego Kraków. 1838, w dodatku S. 463). Man schreibt dies Lied irrthümlich dem Musikdirektor Hermann Schein († 1631 in Leipzig) zu. — Ferner: Komm heil. Geist, Herre Gott, erfüll rc. und: Gott sei gelobet und gebenedeiet rc., — beide von Luther beibehalten. — Gott der Vater wohn' uns bei rc. ist eben so alt, kann also von Luther nicht herrühren, wie man sonst annimmt. — In dulci jubilo etc. — Eine Urkunde vom Jahre 1323 bezeugt die Anwendung deutscher Kirchenlieder beim Gottesdienste in Baiern. Eine zu Schwerin im J. 1492 abgehaltene Synode bestimmt, daß bei der heil. Messe deutsche Lieder gesungen werden können. — „Christ der Du bist das Licht

und Tag" ꝛc. — (Christe qui lux es et dies), ist nebst vielen andern Hymnen übersetzt vor dem J. 1400 durch den Mönch Johannes von Salzburg. Die Protestanten nennen also den Mich. Weiß (um 1539) mit Unrecht als den Verfasser dieses Liedes.

§. 18. Aus dem 15. Jahrh. führe ich blos an: Christ fuhr gen Himmel ꝛc. — Den die Hirten lobten sehre ꝛc. (Quem pastores laudavere etc.), — Der Tag der ist so freudenreich ꝛc. (Dies est laetitiae etc.), — Ein Kind geboren zu Bethlehem ꝛc. (Puer natus in Bethlehem etc., poln. Dzieciątko się narodziło etc.), — Erstanden ist der heil. Christ ꝛc., poln. Wesoły nam dzień dziś nastał etc. — Es ist ein' Ros' entsprungen ꝛc. — Es wollt' ein Jäger jagen ꝛc., — Freu dich du werthe Christenheit ꝛc., — Wir glauben all an einen Gott ꝛc. (von Luther im Text verändert, daher ihm von Manchen ganz zugeschrieben), — Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. — um 1500. —

Das älteste gedruckte, deutsche Gesangbuch ist wol der niedersächsische Psalter, der im Anhange einige Kirchenlieder enthält. Ueberhaupt sind mir bis zum J. 1517 neun deutsche Gesangbücher bekannt, aus welchen das im J. 1514 zu Basel erschienene deutsche Plenarium vom ganzen Gottesdienst u. s. w. von Adam Petri von Langendorf — besonderer Erwähnung verdient.

Eine ausführlichere Darstellung und historische Begründung des hier über das deutsche Kirchenlied Gesagte findet sich in einer Abhandlung über das deutsche Kirchenlied vor der Reformation, von dem Gymnasiallehrer Dr. B. Hölscher in Recklinghausen, — im Programm des dasigen Gymnasium vom J. 1846. Einen ähnlichen Aufsatz von Fr. Bollens enthält das schlesische Kirchenblatt, Jahrgang 1851, Nr. 28. 30. 31. 33. Beide Aufsätze habe ich benützt. Sie beweisen, daß man mit Unrecht Luthern für den Urheber des deutschen Kirchenliedes hält: daß dieses vielmehr beim Eintritt der Kir-

chentrennung völlig ausgebildet war. „Dies war auch zu Luthers Zeiten“ — sagt Rambach in seiner Schrift über Luthers Verdienst um den Kirchengesang S. 50 — „eine so allgemein bekannte und eingestandene Thatsache, daß Melanchton in der Apologie der Augsburgischen Confession (zum Artikel 24) unbedenklich behaupten durfte: „Dieser Gebrauch ist allezeit löblich gehalten worden in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden: so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen. Darum ist's so neu nicht.“ Luthers Verdienst besteht darin, eine Menge deutscher Lieder und neue Melodien mittelbar hervorgerufen zu haben. Da er den latein. Gesang verwarf, wurde allerdings das Bedürfniß nach einer größeren Anzahl deutscher Lieder unabweislich und setzte Dichter und Musiker in rege Thätigkeit. Daß dadurch viele schöne Lieder zu Tage gefördert worden sind, wird Niemand leugnen; auch mag dadurch das bereits vor Luther unter den Katholiken erwachte Streben nach der Ausbildung des deutschen Kirchengesangs noch mehr angespornt worden sein: höhere persönliche Verdienste um letzteren aber stellt Luther selbst mehrfach in Abrede und läßt dem überlieferten Liederschatze volle Gerechtigkeit widerfahren. Daß ihm viele Lieder zugeschrieben wurden, welche lange vor ihm da waren, oder von seinen Freunden herrührten, war nicht seine Schuld. Man höre darüber den Protestanten M. Bernhard, Special-Superintendent zu Stuttgart, in seiner Vorrede zu Gützens Beiträgen zur Geschichte der Kirchenlieder Seite XIX: „Wie sollte ein so geschäftiger Mann (wie Luther) mit Liederdichten, mit Komponiren und Noten sich haben abgeben können, der auf der hohen Schule sein wichtiges Amt hatte, eine Menge Schriften herausgab, von allen Orten her mit Fragen, Briefen und Gutachten angelaufen ward? .... Luther hat eigentlich im ersten Gesangbuch, das bogenweis heraus kam, blos das erste, das

mit seinem Namen bezeichnet war, nämlich: Nun freut euch rc. — gemacht. Die andern waren von Sperato und einigen Unbekannten." S. XXXV sagt Bernhard: „Bisher hat Niemand daran gezweifelt, daß er (Luther) von den bekannten Liedern: Erhalt uns Herr bei Deinem Wort rc. — und: Eine veste Burg ist rc. Verfasser sei. Die Gründe aber sind nichts weniger, als apodiktisch." Ferner S. XXIX: „Es ist sonnenklar zu erweisen, daß kein einziges Gesangbuch von Luther herausgegeben worden, wo nicht von Andern Lieder dabei waren, und Luthers eigene wenige Lieder auszusuchen, eine lautere Unmöglichkeit ist, da die ältesten Originalien fehlen, auch sein Namen bei vielen Gesängen stund, die offenbar älter waren, als Luther selbst. Sein Name wurde beigesetzt, weil er sie aufgenommen, gesammelt und herausgegeben hat. Manche mögen ihm Lieder verfertigt haben, die theils aus Bescheidenheit, theils aus andern erheblichen Ursachen ihre Namen nicht beigesetzt wissen wollten. Weil sie (die Lieder) neu und unbekannt waren, auch von Luther ausgegeben wurden, so schrieb man sie ohne Weiteres ihm selbst zu. Da Luthers Schriften überall nachgedruckt wurden, selbst unter dem Beisatz von Wittenberg, darwider er auch geeifert, so haben gewinnsüchtige Buchdrucker seinen Namen den Liedern, die sie herausgaben und mit andern vermehrten, häufiger beigesetzt, um ihrer Waare desto bessern und schleunigen Absatz zu verschaffen." Soweit der Superint. Bernhard. Ernst Sal. Cyprian behauptet in einer Schrift über die Verbreitung des Protestantismus durch Lieder S. 20. — daß man kaum drei, ja nicht einmal drei Lieder nennen könne, die Luther selbst gemacht habe. (s. Schles. Kirchenbl. 1851. S. 299 und 300).

§. 19. Die erste Sammlung von Gesängen (es waren acht) gab Luther 1524 heraus. 1529 erschienen durch ihn „Geistliche Lieder" und 1542 „Christliche Gesänge, lateinisch zum Begräbniß," Wittenberg. Er benützte viele alte kathol.

Lieder, corrigirte aber oft deren Text durch Entfernung und Veränderung des ihm Anstößigen. In der Vorrede zu den „christl. Gesängen" sagt er: Zu dem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika und Gesänge, so im Babstumb, in Vigilien, Seelmessen und Begrebnis gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Buchlin drucken lassen, und wollen mit der Zeit deren mehr nehmen. Oder wer es besser vermag denn wir, doch andern Text drunter gesetzt, damit unsere Artikel der Auferstehung zu schmücken...... Der Gesang und die Noten sind köstlich.... Gleich wie auch in andern Stücken thun sie (die Katholiken) es uns weit zuvor, haben den schönsten Gottesdienst, schöne, herrliche Stifte und Klöster.... Also haben sie auch warlich viel trefliche schöne Musika oder Gesang, sonderlich in den Stifften und Pfarrhen." So Luther. (Schles. Kirchenbl. 1851 S. 365).

In Wittenberg, Erfurt u. a. Orten kamen viele protest. Gesangbücher heraus, welche die Katholiken bewogen, ihre alten, guten Lieder zu sammeln, zu reinigen und herauszugeben. 1523 erschien zu Altmünster in Baiern eine deutsche Litanei und 1524 zu Sigmundsluſt: Hymnarius durchs ganze Jahr, verteutscht rc. durch Joseph Piernsyeder. Der Stiftspropst Michael Vehe zu Halle trat den Protestanten mit einem kathol. Gesangbuch entgegen. — 1537. — Es ist unter dem Namen: Mainzer Gesangbüchlein bekannt. 1555 gab Leonhard Kothner in Nürnberg eine Uebersetzung der Hymnen des Cistercienser-Ordens fürs ganze Jahr heraus. — 1557 erschienen in Bautzen: „Geistliche Lieder rc. 2 Theile von Johann Leisentritt von Olmütz, Domdechant in Budissin. Letzteres Buch stand bei den Katholiken in hohen Ehren. Kurz vor demselben — 1535 — kam das so berühmt gewordene Gesangbuch der böhmischen Brüder oder Hussiten heraus, dessen Melodien vorzüglich sind. Viele waren beim Erscheinen des Buches schon sehr lange im Gebrauch, und die meisten sind kath. Ursprungs. Das Buch haben übrigens

die Jesuiten überall aufgesucht und vernichtet, so daß nur noch wenige Exemplare übrig geblieben sind. In der Vorrede des Buches S. 12 heißt es: Sie (Huß und Luther) haben die alten Kirchen-Melodeyen, weis und Noten behalten, weil sie köstlich sind, und der Christenheit in Brauch kommen, auch viel dieselbige gern hören und singen. Die Text aber (wie denn in der Kirchenreformation mit diesen und andern Dingen geschehen muß), hat man, wo er ungereimt, unrein und abgöttisch gewesen, entweder gebessert, oder aber hinweg gethan." Mit dieser Aeußerung über den Text ist Luther einverstanden, nicht so aber dessen Gehilfe und Freund Johann **Walther**, kurfürstl. sächsischer Kapellmeister. Dieser sagt in der Vorrede zu dem genannten böhmischen Gesangbuche: „Die Ursachen, warumb ich den Choralgesang (welcher im Texte reine, in den Noten aber sehr verfälscht) corrigiret, (nämlich in jenem Gesangbuche), seind diese: Dann erstlich haben mich dazu bewegt vnserer Vorfahren vor vnserer Zeit, lieben Christen und Heiligen, schöne, köstliche, Geistreiche, künstliche lateinische vnd deutsche Gesänge, aus der Propheten und Apostel Schrifften gezogen, welche sie Christo zu ehren gemacht vnd in jrer Gemeinde Gott zu lobe gesungen. In welchen Gesängen man spüret, vnd aus den frölichen Melodien klärlich siehet, die große Freude vnd Brunst jres Geistes über dem Göttlichen vnerforschlichen hohen Werk der Menschwerdung Christe vnd vnserer Erlösung, derer ich etlich erzehlen muß.... Vnd wiewohl man Leute findet, welche allein die deutsche alt Christliche Lieder für gut achten und loben, die lateinische erzehlete Gesänge aber Päpstisch heissen, Solches ficht mich wenig an. Denn so gedachte lateinische Gesänge deßhalben Päpistisch sein sollten, daß sie von den Papisten in jhren Stifften gesungen werden, so müßten die deutsche Christliche alte Lieder auch Päpistisch sein vnd heissen, weil sie die Papisten eben so wol als wir in jhren Kirchen singen." (Schles.

Kirchenblatt 1851 S. 377. Aufsatz von Fr. Bollens über den Choralgesang vor der Reformation).

§ 20. Von kathol. Gesangbüchern aus dem 16. Jahrh. sind noch besonders anzuführen: 1) „Die Psalmen Davids in allerlei Teutsche gesangreimen gebracht: durch Kaspar Blenberg, Pastor in Kaiserswerth. Cöln 1582. — Die Melodien sind meistens neu, aber gut. 2) Gesang vnd Psalmenbuch auf die fürnembste Fest durchs gantze Jar.... Auß den alten approbirten Authorn ꝛc. München 1586. Das Büchlein enthält 54 sehr gut und bekannte Lieder. 3) Catholisch Gesangbüchlein, bei dem Katechismo, auch fürnembsten Festen des Jahres, vnd in den Processionen und Wallfahrten zu gebrauchen. Ynßprugg 1588. — 4) Ein schönes Christl. und Cathol. Gesangbüchlein für den gemeinen Leyen. Dilingen 1589. — Viele andere Liedersammlungen sind uns nicht aufbewahrt worden. — Die Menge der damals erschienenen protest. Gesangbücher wurde immer größer, indem man die alten lateinischen und deutschen Lieder der Katholiken immer mehr bei Seite schob und durch neue deutsche ersetzte.— Titel von protest. Gesangbüchern anzuführen, finde ich nicht für nöthig, indem an dem Vorhandensein der letzteren Niemand zweifelt, wie dies in Bezug auf das Vorhandensein deutscher kathol. Gesangbücher vor und zu der Zeit Luthers der Fall ist. Auch übergehe ich die deutschen Liederdichter beider Confessionen und wende mich zu den Melodienkomponisten derselben.

§ 21. Nur von einzelnen deutschen Kirchenliedern vor Luther kennen wir die Urheber, und auch später haben nur die Protestanten manchen Melodien die Namen jener beigefügt. Die vorzüglichsten lutherischen Melodienkomponisten des 16. und 17. Jahrh. sind folgende: Joh. Walther, — Val. Hausmann geb. zu Nürnberg, † 1520, Freund Walthers und Luthers, — Nicol. Decius zu Stettin. 1524, — Wolfg. Heinz um 1530, — Joh. Chimosus oder Schneesing

zu Freimar bei Gotha. 1534, — Lazarus Spengler in Naumburg. 1534, — Michael Weiss. 1539, — Joh. Poliander in Königsberg. 1540, — Paul Speratus in Königberg † 1554, — Sam. Scheidt, sehr berühmt, † 1654 in Halle, — Ludw. Senfl † um 1555 zu München, Luthers Lieblingskomponist, — Martin Agricola, musikal. Schriftsteller in Magdeburg † 1556, — Herm. Fink, um 1557 zu Wittenberg, — Joachim von Burk in Mühlhausen † 1580, — Michael Gasteritz zu Amberg, um 1580, Nicol. Selnecker in Leipzig. † 1592, — Christoph Demantius in Freiberg † 1607, — Barthol. Gesius um 1600 zu Frankfurt a. O., — Gottf. Erythräus um 1609 zu Altdorf, — Melch. Teschner um 1613 in Fraustadt, — Seth Calvisius † 1615 als berühmter Theoretiker in Leipzig, — Melch. Vulpius † 1616 in Weimar, — Mich. Prätorius † 1621 in Wolfenbüttel, — Herm. Schein, sehr berühmt, † 1631 zu Leipzig, — Melch. Franck † 1639 zu Koburg, — Joh. Hermann † 1647 zu poln. Lissa, — Jac. Prätorius † 1651 zu Hamburg, — Heinr. Scheidemann † 1654 in Hamburg, — Joh. Schop † 1660 in Hamburg, — Joh. Crüger † 1662 in Berlin, — Thomas Selle † 1663 zu Hamburg, — Heinr. Alberti † 1668 in Königsberg, — Heinr. Schütz (Sagittarius) † 1672 zu Dresden, gehört nebst Schicht und Scheidt zu den 3 berühmten sogenannten großen musikal. S., — Andr. Hammerschmidt in Zittau † 1675, — Georg Gastorius in Jena um 1675, — Joach. Neander um 1680 in Bremen, — Georg Neumark † 1681 zu Weimar, — Joh. Rosenmüller † 1686 zu Wolfenbüttel, — Christian Flor † 1692 in Lüneburg u. A. Viele nennen auch Luthern als Komponisten, Andere behaupten, man könne von keinem einzigen Liede nachweisen, daß es wirklich von L. sei. — Die Angabe der von den genannten Komponisten herrührenden Melodien findet sich in den meisten Choralbüchern. Die späteren Liederkomponisten übergehe ich,

indem sie dem neueren Tonsystem angehören, welches sich bereits vor Ablauf des 17. Jahrh. fast durchweg Geltung verschafft hatte.

Die beim calvinischen Gottesdienst gebräuchlichen Psalmen, von Clem. Marot und Theod. de Beza ins Französische übersetzt, erhielten ihre Melodien zumeist von dem sehr berühmten Claudius Goudimel, geb. in Besançon 1520. Er errichtete 1540 in Rom eine Musikschule, welcher Männer wie Animuccia, Johann Maria Nanini und der unübertroffene Palestrina ihre Bildung verdankten. — Goudimel verlor als Hugenotte in der Bartholomäusnacht (am 24. August) 1572 zu Lyon sein Leben. Seine Kompositionen beweisen einen sehr hohen Grad musikal. Kunstfertigkeit. — Die durch Lobwasser ins Deutsche übersetzten Psalmen haben dieselben Melodien behalten, von denen nur der kleinste Theil den Mitarbeiter Goudimels, Louis Bourgeois, zum Urheber hat. Da die Melodien in allen reformirten Kirchen im Gebrauch sind, haben die Reformirten einen durchweg übereinstimmenden Gesang, den die Kirchen der übrigen Bekenntnisse nicht nachweisen können. Der reformirte Gesang ist darum gleichförmig geblieben, weil die Melodien den Liedern im Gesangbuche beigedruckt sind, und daher eine Abweichung nicht stattfinden kann.

Die Figuralmusik im 16. 17. u. 18. Jahrh.

§. 22. Zur Zeit der Kirchentrennung hatte der Contrapunkt durch die Niederländer fast den Gipfel von kunstgerechter Ausbildung erlangt und wurde auch von Italienern, Deutschen und Franzosen mit großer Kunstfertigkeit gehandhabt. Leider hatte man schon den schlüpfrigen Abweg betreten, den Werth der Kirchenkompositionen nach der Menge der in ihnen vorhandenen contrapunktischen Künsteleien und Spitz-

findigkeiten zu bemessen. Dadurch war der erste Schritt zur Ausartung der Kirchenmusik geschehen. Ein zweiter, später sehr gefährlich gewordener Schritt dazu bestand darin, daß man zum Cantus firmus geistlicher Musikstücke weltliche Melodien wählte und überhaupt solche in Kirchengesänge umformte. Man hatte z. B. eine Messe über das Thema: Es sollt ein Mägdlein holen Wein &c.; das Lied: Innspruck ich muß dich lassen &c. wurde in den Choral: Nun ruhen alle Wälder &c. umgewandelt. Dieses Unwesen erreichte seinen Höhenpunkt in der ersten Hälfte des 16ten Jahrh., welche andererseits noch sehr berühmte Kirchenkomponisten aufzuweisen hat. Zu letzteren zählen überhaupt die Mitglieder der niederländischen Schule in der Zeit von 1520 — 1600. Der Zeitraum von 1520 — 1560 insbesondere umfaßt die neunte Periode des mehrstimmigen Satzes, welche nach Hadrian Willaert (geb. 1492 zu Brügge) benannt ist. Dieser stiftete die berühmte Venetianische Schule, aus der große Männer, wie Zarlino hervorgingen. Willaert, seit 1527 Kapellmeister bei Sct. Marcus zu Venedig, komponirte zuerst 6- uud 7-stimmige Kirchensachen für 2 und 3 Chöre. († 1563).

Jos. Zarlino (geb. 1520), um 1565 Kapellmeister bei Sct. Marcus zu Venedig, war der größte Musikgelehrte des 16ten Jahrh., Reformator der musikal. Theorie und Verbesserer der Stimmung des Klaviers. († 1599).

In der 9ten Periode glänzten noch: Animuccia, geb, 1490 zu Florenz, ein Patriarch der Musik, war Mitglied des vom heil. Philippus Nereï gestifteten Ordens der Oratorianer. Von letzteren hat das durch Animuccia auf Veranlassung des heil. Phil. Nereï 1530 erfundene geistliche lyrische Drama mit Instrumentalmusik — das Oratorium — seinen Namen. († 1569 als Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom).

Jac. Arcadelt, ein Niederländer, († 1575) komponirte sehr melodische Sachen.

Const. Festa, um 1520 in Florenz, ein sehr großer Contrapunktist.

Jac. Berchem, ein Niederländer, blühte zwischen 1539 u. 1561. Er war einer der berühmtesten Contrapunktisten.

Palestrina.

§. 23. Die 10te Periode von 1560—1600, benannt nach Palestrina, ist das goldene Zeitalter der Kirchenmusik. Johann Peter Alois Perluigi, von seinem Geburtsort „Palestrina" genannt, (geb. 1529), ist die Sonne am musikal. Firmament. Er war Schüler Goudimels und Urheber des edelsten, großartigen, strengen Kirchenstils, deswegen auch der größte Reformator der Kirchenmusik. Die Veranlassung zur Reform letzterer gaben die Väter der Kirchenversammlung zu Trient. Sie wollten die Musik, wegen ihrer §. 22 angegebenen Verweltlichung, aus der Kirche verbannen; der Papst ernannte jedoch auf Zureden Kaiser Ferdinand I. und anderer Musikfreunde eine Kommission zur Prüfung dieser Angelegenheit. Diese Kommission ertheilte dem Palestrina den Auftrag, Proben des edelsten Kirchenstils zur Begutachtung vorzulegen. Er schrieb drei vorzügliche 6-stimmige Messen, von denen besonders eine den Preis gewann. Durch diese weltberühmt gewordene Messe, unter dem Titel „Missa Papae Marcelli" (dieser † 1555) bekannt, wurde die Musik der Kirche erhalten. Die Erhabenhrit von Palestrinas Kompositionen ist von Niemand vor und nach ihm erreicht worden. Er wurde 1571 nach Animuccias Tode Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom und gründete, unterstützt von dem berühmten Johann Maria Nanini jene hochberühmte ältere römische Musik-Schule. Palestrina † 1594 in den Armen des heil. Philipp Nerëi und wurde in der Peterskirche begraben. In seiner Periode lebten

Tom. Lod. da Vittoria, geb. 1560 in Spanien, um 1585 Kapellmeister zu Rom, war einer der besten Kirchenkomponisten und sogar ein Rival Palestrinas.

Orlando Lasso (Laß), Niederländer, geb. 1520 zu Mons, nach 1540 Kapellmeister an der Laterankirche zu Rom, später Oberkapellmeister zu München, ein Stern erster Größe, mit dem die Leuchte der Niederländer erlosch, während die der Italiener zu strahlen anfing. Er hinterließ über 70 berühmte Werke. Er starb 1594 von Maximilian II. geadelt. Zu Lasso's Zeit fing man an, mehr zu moduliren d. h. aus einer Tonart in die andere überzugehen.

Andr. Gabrieli, ein großer Meister. — Carlo d'Argentilly, ein Vorgänger Palestrinas und sehr berühmter Komponist. — Anerio, berühmter Nachfolger des Palestrina. — Antegnati (1550—1619). — Asola, ein Geistlicher. — Artusi, um 1598. — Isinardi, Geistlicher. — Ingeneri. — Bona. — Borgo — waren berühmte italienische Komponisten jenes Zeitraumes. — In Polen lebte gleichzeitig der Komponist Nicol. Gomółka († 1609), welcher 1580 in Krakau gute vierstimmige Melodien zu den 150 Psalmen, übersetzt von Joh. Kochanowski, herausgab. — Amerbach, um 1571 in Leipzig, war der erste Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts.

§. 24. Das 17te Jahrh. bildet den allmähligen Uebergang des alten Systems der Musik ins neue. Die alten Kirchentonarten machten nämlich den beiden neuen (dur und moll) immer mehr Platz, und der ausschließliche Gebrauch der Polyphonie wurde durch die im Entstehen begriffene Monodie*) oder Homophonie aufgehoben. Die ersten Versuche

*) Im monodischen oder homophonen Satze trägt eine Stimme die Melodie vor, die übrigen begleiten in vollen Akkorden, ohne einen selbstständigen, melodischen Gesang festzuhalten. Nehmen mehrere Stimmen einen solchen Gesang, so daß sie als Hauptstimmen auftreten, so ist der Satz polyphon.

im recitirenden*) und concertirenden Stil und in der Oper leisteten der profanen (weltlichen) Musik noch mehr Vorschub. Zuvor kannte man von letzterer — seit dem 13ten Jahrh. — die Canzonen**) und Balladen, dann seit den Maurenkriegen in Spanien die Romanzen***) und seit 1540 die Madrigale oder Schäfergedichte, in Italien eingeführt durch Arcadelt. Aus letzteren enstanden um 1590 die Schäferspiele und 1600 das wirkliche Drama†). In demselben Jahre wurde zu Rom das erste große Oratorium (L'anima e corpo) comp. von Emilio, aufgeführt. 1597 entstanden durch den berühmten Ludw. Viadana (um 1634 Domkapellmeister zu Mantua) die Kirchenconcerte. Man wählte dazu eine oder mehrere Singstimmen mit Orgelbegleitung. Viadana zeichnete sich zuerst durch einen gelungenen melodischen Stil aus, ordnete die Regeln für den Generalbaß und führte dieselben ein. Viadana that in jener Zeit viel für die Kirche, Monteverde (geb. 1570 zu Cremona, Kapellmstr. bei Sct. Marcus zu Venedig), aber für die Oper, deren Vater er auch genannt wird. Nach Monteverde benannte man die 11te Periode des mehrstimmigen Satzes (von 1600 — 1640), in welcher die Monodie, das Recitativ, das Concert und die Oper entstanden.

Benevoli, Kapellmstr. bei St. Peter zu Rom, († 1662) einer der größten Contrapunktisten, componirte bereits für 16, 20, 24, 36 Stimmen in 4, 5, 6, 9 Chören.

Gregor Allegri, (1590 zu Rom geb.), war — wie sein Lehrmeister Nanini und dessen Mitschüler Palestrina — einer der berühmtesten italien. Komponisten. Sein weltbekanntes

---

*) Recitativ (Redegesang) ist der Uebergang der Rede zum Gesange, wobei das strenge Zeitmaaß unbeachtet bleibt.

**) Conzonen sind lyrische Gedichte, (d. h. solche in denen das Gefühl vorherrscht), provençalen Ursprungs. *Canzone a ballo* oder *ballata*, (die Ballade = Tanzlied), besingt eine abenteuerliche Begebenheit. —

***) Kleine, romantische, in Musik gesetzte Erzählungen.

†) Die Handlung (That) in der Dichtung.

Miserere wird alljährlich am Mittwoch vor Ostern in der Sixtinischen Kapelle von zwei Gesangchören ohne Begleitung aufgeführt. Die Kapelle ist dabei schwarz ausgeschlagen, und der Papst liegt mit den Kardinälen auf dem Angesicht. Das Ganze macht einen so überwältigenden Eindruck, daß aus den Zuhörern oft die verstocktesten Indifferentisten (gegen alles Religiöse Gleichgültige) tief erschüttert zu Boden gefallen sind. Das Abschreiben dieses unerreichten Kunstwerks war früher unter Todesstrafe verboten, allerdings nur zum Scheine. Mozart setzte es nach einmaligem Anhören ganz auf und entfernte, nachdem er es zum zweiten Male gehört hatte, aus seiner Copie jede Abweichung vom Original. — 1771 wurde es zu London, und 1810 in Paris gedruckt. 1773 schenkte der Papst eine Abschrift dem König von England. Der Vortrag dieses Kunstwerks jedoch, welcher dem letztern den Haupteffekt verleiht, ist selbst im Original nicht ausgedrückt, sondern hat sich in der päpstlichen Kapelle durch Tradition fortgepflanzt und ist sonst nirgends bekannt.

Berühmte Komponisten der 11. Periode sind noch: Ala, Agazzari, Avosani, Barsanti, Canniciani, Cifra, Cima, Frescobaldi, Joh. Gabrieli, Gagliano, Galerano, Gastoldi, Grandi, Merulo u. A. in Italien; Almeida in Portugal; Dr. John Bull und Deering in England; Altenburg, Joachim von Burk, Calvisius, Gesius, Gumpeltzhaimer, Hammerschmidt, Herbst, die Brüder Hasler, Muffat, Mich. Prätorius, Schütz in Deutschland. Letzterer war einer der gediegensten Komponisten seines Zeitalters und hat sich durch seine Melodien zu den 150 Psalmen und andere geistliche Gesänge ein bleibendes Denkmal gesetzt. — † 1672 zu Dresden.

Der oben genannte Frescobaldi, geb. 1591 zu Ferrara, war Organist an der Peterskirche in Rom und hochberühmt als Orgelspieler, Sänger und Komponist. Er war der erste Italiener, welcher fugenartig spielte. Von dieser Zeit an bil-

dete sich der doppelte Contrapunkt und die Fuge allmählig aus. Die Fuge war bereits durch Ockenheim in der 2ten Hälfte des 15ten Jahrh. erfunden worden, erhielt aber eine bessere Form erst durch Palestrina und eine wirklich geregelte noch später, etwa um 1700. Doppelfugen kommen zuerst in Costanza Porta's (1525—50) Werken vor.

§. 25. Die Ausbildung der bereits vorhandenen Kompositionsformen schritt in der 12ten Periode (von 1640—80) rüstig vorwärts; besonders wurden das Recitativ und die dramatische Melodie verbessert. Darin that sich ganz besonders hervor Giacomo Carissimi aus Padua, von dem die 12. Periode ihren Namen erhielt. Er führte das moderne Recitativ und die Instrumentalbegleitung in die Kirche ein und schuf die Kantate. Letztere, eine Gesangkomposition mit Instrumentalbegleitung, stellt Empfindungen, Betrachtungen und Ereignisse im menschlichen Leben erzählend dar. Man wählt dazu Soli, Arien, Recitative, Duette, Chöre, — kurz alle Formen der musikalischen Schreibart. Die geistliche Cantate unterscheidet sich vom Oratorium durch ihren geringeren Umfang und den Mangel des Dramatischen in der Darstellung. — Weit eher, als die Cantate, kannte man die Motette, (vom ital. Worte motto = das Wort), ein mehrstimmiges, figurirtes, meist fugirtes Gesangstück ohne Instrumentalbegleitung über einen Bibeltext oder christlichen Denkspruch. 1519 erschien eine Sammlung von Motetten alter Meister.

In der 12. Periode (zwischen 1660 und 70) wurden in Deutschland die so nöthigen Taktstriche gebräuchlicher. Sie kommen übrigens schon bei Corosa (1481) vor, wurden aber in Italien erst zwischen 1600 und 1610 eingeführt. In Deutschland wendete sie zuerst Prätorius (um 1619) an, jedoch nur in Generalbaßstimmen.

Foggia, Kapellmeister in Rom, zeichnete sich im reinen, großartigen Kirchenstil so aus, daß er „der Vater der Kirchenmusik" genannt wird. Nicht minder berühmt war Le-

grenzi in Venedig. Barsanti. — Ercole Bernabei, Schüler von Benevoli, um 1690 in München, war einer der größten Contrapunktisten. — Cazzati zu Bologna. — Sebast. Enno, ein Italiener, brauchte zuerst die Ausdrücke: Adasio (für Adagio), Affektuoso, Allegro, Presto. — Albrici in Rom, dann in Prag. — Caspar von Kerl in Wien, sehr berühmt als Orgelspieler und Komponist. — Froberger, Schüler Frescobaldi's, ausgezeichnet als Orgelspieler und Komponist; — ebenso Burtehude zu Lübeck, Flor zu Lüneburg, Alberti zu Königsberg, Johann Crüger zu Berlin, Capricornus oder Bockshorn zu Stuttgart.

§. 26. Die 13te Periode (1680 — 1720) knüpft sich an den Namen Aler. Scarlatti. Letzterer lebte von 1658 bis 1728, war ein Schüler von Carissimi und einer der größten Meister aller Zeiträume. Er verbesserte das Recitativ und die dramatische Melodie und gab der selbständigen Instrumentalmusik die erste Ausbildung. Leonardo Leo, Durante, Hasse, Greco u. A. waren seine Schüler. Er lebte einige Zeit als Kapellmeister in München und starb in Neapel. — Berühmte Zeit- und Kunstgenossen Scarlatti's waren: Aldrovandini, Astorga, Baj, Bassani, Caldara, Cornazzi, Cordans, Fabio, Gaffi, Gallo, Giacomelli, Marcello, Pacchioni, Perti (einer der größten Meister), und Steffani In Deutschland Pachelbel in Nürnberg, Schüler von Casp. Kerl, sehr berühmt als Orgelspieler und Komponist, — Buttstett, Organist zu Erfurt, — Friedr. Kauffmann, — Nicol. Bruhn, — Zachau, — Johann Christoph Bach, 1643—1703, großer Orgelspieler, Contrapunktist, auch Komponist zu Eisenach, bildete seine Söhne, Joh. Nicol. und Joh. Christoph, zu tüchtigen Musikern. — Joh. Mich. Bach, geb. 1660. — Joh. Bernh. Bach, geb. 1676.

Joh. Joseph Fur, geb. 1660, Kapellmeister zu Wien, hochberühmt als musikalischer Schriftsteller, (durch sein Werk:

Gradus ad Parnassum), Contrapunktist und Komponist. Die Steifheit seiner Kompositionen lag theils in dem damaligen Geschmack, theils in Fur's zu großer Strenge im Satze. Dazu kamen noch seine übermäßigen Künsteleien im Contrapunkt, welche man ihm fast allgemein nachahmte. Uebrigens bleibt ihm das Verdienst der gründlichsten Kenntniß der Kirchentonarten, denen er am Abende ihres Daseins noch einigen Vorschub geleistet hat. † um 1735.

Reinhard Keiser, † 1739 zu Hamburg als hochgeschätzter Komponist. — Henry Purcell zu London, einer der berühmtesten engl. Kirchenkomponisten. — Adam Drese, † 1718, berühmt im Recitativ.

§. 27. Bei dem Eintritte der 14. Periode (1720—60) war die Alleinherrschaft der alten Tonarten bereits in dem Maaße geschwunden, daß man sich letzterer fast nur noch ausnahmsweise bediente. Der in diesen Zeitraum fallenden Reform der Melodie und der Verstärkung des Orchesters bot das neuere System der Musik unstreitig ein günstigeres Feld. Uebrigens hatten die in den vorhergehenden Zeiträumen gemachten Riesenfortschritte in der weltlichen Musik die Kluft zwischen den beiden Systemen — zu Gunsten des neueren — bereits bedeutend ausgefüllt. Andrerseits gehört der 14ten Periode eine Menge berühmter Männer an, welche theils die Kirchentonarten noch sehr geläufig zu benutzen, theils den Uebergang von der alten Schule zur neueren auf eine solide Weise zu vermitteln wußten und so die Leitsterne der besseren heutigen Kirchenkomponisten geworden sind. Aus jenen Männern mögen hier besonders erwähnt werden:

Leonardo Leo, 1701—1743, einer der gefeiertsten Komp. aller Zeiten, stiftete im Verein mit Durante und Greco die so berühmte „neapolitanische Schule" der Musik, welche Leo und Pergolesi über ganz Europa verbreiteten. Sie gab der Musik einen höheren künstlerischen Aufschwung und führte eine völlige Umgestaltung derselben herbei. Leo und

Franz Durante (1693—1755) sind die ersten Größen der 14. Periode, daher auch letztere den Namen beider führt. Durante ist einer der wenigen erhabenen Männer, welche ihre von Gott erhaltenen außergewöhnlichen Talente Ihm und seiner heiligen Kirche ungetheilt gewidmet haben. Leo und Durante waren Schüler des großen Scarlatti, dem Durante in Neapel den Rang abzulaufen wußte. D. benutzte nämlich beim Gesange das Orchester in Scarlatti's Manier, nur aber mit noch weit mehr Lieblichkeit und Geschmack. — Die berühmtesten Schüler Durante's waren: Vinci (nicht zu verwechseln mit dem großen Maler Leonardo da Vinci — † 1519), — Pergolesi, Duni, Jomelli, Piccini, Sacchini, Traetta, Guglielmi u. A. Kaum hat ein Meister so viel große Männer gebildet, wie Durante.

Anton Lotti † 1732 zu Venedig als sehr berühmter Komponist und Stifter der Venetianischen Schule. — 8stimm. Crucifixus. — Joh. Baptista Pergolesi, eigentlich Jesi, geb. zu Pergoli 1707, einer der besten italien. Komponisten, besonders berühmt durch sein Stabat mater. † 1736. — Porpora, 1685—1767, guter Komponist und Lehrer, stiftete die berühmte Singschule in Neapel. — Greco, großer Contrapunktist. — Gasparini † 1730 als großer Kirchenkomponist zu Venedig. — Jos. Ant. Bernabei, † 1732, in der Melodie und Modulation sehr berühmt. — Adami da Bolsena, † 1742 als päpstl. Kapellmeister. — Francesco Feo, sehr berühmter Komponist, besonders durch eine 10stimmige Messe, schrieb zwischen 1725 und 40. — Jomelli, 1714—74, guter Komponist. — Pater Martini zu Bologna 1706—84, großer Lehrer, musikal. Schriftsteller und Komponist. — Ballabene, 1720—82, in Rom, berühmter Komp. (Messe für 48 Singstimmen). — Telemann, 1681—1767, zu Hamburg, guter Komponist, hat unter Allen wol das Meiste geschrieben. — Mattheson, 1681—1764, Komponist und musikal. Schriftsteller zu Hamburg. — Adlung 1699—1762,

Organ. zu Erfurt (Anleitung zur musikal. Gelahrtheit). — Homilius 1714—85, in Dresden. — Adelgassar und Eberlin, beide um 1557 in Salzburg. — Marpurg, zu Berlin, 1718—95, berühmter musikal. Schriftsteller (Abhandlung über die Fuge,) — auch Komponist. — Kirnberger, 1721—83, Schüler des Joh. Seb. Bach, berühmter Organist, Komponist, Theoretiker und Schriftsteller zu Berlin. („Kunst des reinen Satzes," über die „Kirchentonarten," die meisten musikal. Artikel in „Sulzer's Theorie der schönen Künste" u. s. w.) — Karl Heinrich Graun, geb. 1701, † 1759 als Kapellmeister König Friedrich des Großen in Berlin. Graun war ein sehr berühmter Kirchenkomponist; er schrieb besonders gute Recitative und Chöre und hat sich durch sein Oratorium: „Der Tod Jesu" — verewigt. Sein Bruder Joh. Gottlob Graun hat sehr viele Instrumentalkompositionen hinterlassen. — Gregor Gorczycki, ein poln. Geistlicher, componirte mehrere 4stimmige lat. Messen im altklassischen Kirchenstile. — † 1734 zu Krakau. — Von dem Böhmen Zelenka, einem berühmten Kirchenkomponisten und Förderer der Kirchentonarten, sind mir chronologische Data unbekannt. Er starb in Dresden. — Gottfr. Heinr. Stölzel, berühmt in der Kantate. † 1749 zu Gotha.

Joh. Adolph Hasse, geb. 1699 unweit Hamburg, † 1783 in Venedig, wo er sich abwechselnd mit Dresden aufhielt. Er lernte zuerst bei seinem Vater, dann bei Scarlatti, Leo und Pergolesi in Neapel. Seinen Ruhm und seine außergewöhnliche Beliebtheit bei allen seinen Zeitgenossen hat er sich durch die große Menge seiner vortrefflichen Opern erworben; doch ist er als Kirchen-Komponist nicht minder groß nnd erhaben. Er wußte seinen Kompositionen (ihre Anzahl ist fast unglaublich) bei edler Einfachheit die höchsten Reize zu verleihen, daher sie Jeden befriedigen. (Requiem. Te Deum etc.).

§. 27. Den Schluß der großen Männer dieses Zeit-

raumes und zugleich der letzten Lebensfrist des Gregorianischen Systems mache ich nicht ohne Absicht mit den beiden Heroen der deutschen Kirchenmusik: Händel und Sebastian Bach.

Georg Friedr. Händel, Schüler Zachau's und Attilio's, geb. 1684 zu Halle, † 1759 zu London, und liegt in der Westminster-Abtei begraben. Er hielt sich zuerst in Hamburg, dann in Italien, Hannover und London auf. Er bildete das Oratorium weiter aus und leistete darin wahrhaft Großes. Aus seinen 26 Oratorien sind die bekanntesten: Judas Maccabäus, Jephta, Josua — und das berühmteste und erhabenste — der Messias. Den Text zu letzterem wählte er selbst aus der heil. Schrift. Das „Amen" desselben ist der Glanzpunkt von Händels musikal. Gelehrsamkeit. — H.s Chöre athmen eine Kraft und Würde, welche nur beim Hören vollständig begriffen werden kann. Uebrigens stammt von ihm die Sitte her, Solosätze in die Chöre einzustreuen. Seine contrapunktischen Figurationen tragen den Stempel der höchsten künstlerischen Vollendung, und alle seine Werke beweisen die tiefste Fantasie, gepaart mit dem innigsten Gefühl. H. hat sich von den alten Formen der Musik nie ganz getrennt, wußte aber dieselben neu ou beleben und zu beseelen. Händel war auch einer der größten Orgelspieler, und seine Fugen gehören zu den berühmtesten. Von seinen Kirchenkompositionen sind noch besonders das Te Deum zum Utrechter Frieden, so wie der 27te und 100te Psalm zu erwähnen. — 8 Jahre vor seinem Tode erblindete Händel, komponirte aber und spielte noch bis eine Woche vor seinem Tode.

Joh. Sebastian Bach, geb. 1685 zu Eisenach, † 1750 zu Leipzig. Er bildete sich bei seinem älteren Bruder Joh. Christoph, dann bei Reinecke in Hamburg u. Burtehude in Lübeck, worauf er nach einander in Weimar, Arnstadt, wieder in Weimar, in Mühlhausen, Köthen und Leipzig angestellt wurde. Er war einer der größten Komponisten, Kontrapunktisten und Orgelspieler aller Jahrhunderte und steht

in mancher Hinsicht unübertroffen da. Seine berühmtesten Werke sind sämmtliche Orgelsachen, wozu auch die im „wohltemperirten Klavier“ enthaltenen Fugen gehören, — seine Choräle, Cantaten, Motetten u. drei Passionsmusiken, besonders die nach dem Evangelium des heil. Johannes. Die Recitative und Chöre in letzterer sind unvergleichlich. Jeder Composition liegt ein Hauptthema zu Grunde, welches mit den dazu gehörigen Nebengedanken auf's künstlichste ausgesponnen und verwebt ist, so daß die Tiefe des Ganzen oft nur der Künstler zu ergründen vermag. Bei der Beschäftigung des Verstandes, dem Hauptzweck seiner Werke, läßt er nie das Gefühl leer ausgehen, und bei der größten Selbstständigkeit jeder Stimme weiß er der letztern immer die seelenvollsten Melodien einzuhauchen. Wenn Händel „der König der Musik“ genannt wird, so verdient Seb. Bach den Namen eines Beherrschers des Tonreiches. Ueberhaupt haben diese Künstler in ihren Talenten, Schicksalen u. s. w. eine merkwürdige Aehnlichkeit, welche besonders in Bezug auf die Religiösität und den Eifer Beider, für die Ehre des Herrn zu wirken, hervorgehoben zu werden verdient. Diese Aehnlichkeit streift durch den Umstand ans Auffallende, daß beide Männer im Alter ihr Gesicht verloren haben, ohne sich in ihrer regen Thätigkeit stören zu lassen. Joh. Seb. Bach war Vater von 11 Söhnen und 9 Töchtern, von denen die am Leben gebliebenen Söhne große Musiker geworden sind. Ueberhaupt gehören der Bach'schen Familie über 50 Tonkünstler an.

§. 28. Wol müßte ich den Kirchentonarten jetzt das Grabelied singen und dann meine geschichtlichen Notizen schließen, denn am Ende dieser Periode war das heutige musikal. System längst völlig ausgebildet und allgemein herrschend geworden; hatten doch selbst Händel und Sebast. Bach fast ausschließlich die beiden neuen Tonarten benutzt. Doch will ich auch der besseren neueren Kirchenkomponisten gedenken, indem die neuere Schule aus der älteren sich entwickelt hat.

Von dem Hauptstern der 15. Periode (1760 — 1780), dem großen Opernreformator Christoph, Ritter von Gluck (1714—87) läßt sich Eifer für die Verehrung des Herrn in Tönen zwar nicht behaupten; doch hat Gluck auf die Musik im Allgemeinen höchst anregend eingewirkt. Sein Zeitgenosse Gretry aus Lüttich (1741 — 1813) hatte nämlich bereits angefangen, dem Texte des Gesanges sein Recht widerfahren zu lassen, indem Gretry den musikalischen Ausdruck der Deklamation anpaßte. Gluck setzte diese Reform mit vielem Glück fort und entfernte alle unnöthigen Wiederholungen, Verlängerungen, Schnörkel, Bravouren ꝛc. der Italiener. Er besiegte die Anhänger der alten ital. und franzöſ. Schule, vertreten durch seinen berühmten Nebenbuhler Piccini und wurde Mozarts Vorläufer. — In Glucks Periode fällt die höhere Vervollkommnung der Instrumentalmusik und die Einführung der Ensemblestücke (= mehr als 4stimm. dialogisirte Gesangstücke z. B. Quintette, Finale ꝛc.) in Oratorien und Opern.

Latilla, † 1780, großer Kontrapunktist. — Sacchini, † 1786, großer Komponist im einfachen Stile. — Sarti, † 1802, berühmter Komponist (Miserere, — 8stimm. Fuge). — Pater Haas (1735 — 91) berühmter Komponist. — Rolle, † 1785 (Oratorien und Cantaten). — Hiller, † 1804, „Leipziger Choralbuch," in welchem die Kirchentonarten leider sehr reducirt sein sollen. — Gaſſmann, Komp. — Wilh. Friedemann Bach, 1710 — 84, Sohn Seb. Bach's, lebte in Halle und war einer der größten Orgelspieler, doch zeitweise förmlich wahnsinnig, daher er als Bettler umherirren mußte. Als solcher ließ er sich für Geld auf der Orgel hören.

Phil. Emanuel Bach, 1714—88, der zweite Sohn Seb. Bach's, berühmter Komponist. Melodien zu Gellert's geistl. Liedern und Cramers Psalmen. 2chöriges „Heilig". Passion. Oratorien. „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" — Joh. Christian Bach, (1742—82) Sohn Seb. Bachs, lebte in Mailand. Fuge über den Namen „Bach" ꝛc.

§. 29. Mit Recht nennt man Leo, Durante, Pergolesi, Lotti, Sacchini, die schönsten Blüthen der Musik im 18. Jahrh.; wann aber reiften dieselben zur schönsten Frucht? Wann anders, als in der Zeit eines Haydn und Mozart, nämlich in der 16. Periode, 1780—1800. Diesen Meistern aller Meister verdankt die Instrumentalmusik ihre höchste Ausbildung und die neuere Kirchenmusik ihre erhabensten Werke.

Joseph Haydn, „der Vater der Musik," ist geb. im Dorfe Rohrau an der österreich-ungarischen Grenze am 31. März 1732. Er lernte bei dem Kantor des Städtchens Haimburg, komponirte bereits im 10. Lebensjahre 16stimm. Sachen und bildete sich privatim immer weiter aus. Er benutzte dazu die Werke eines Fux und Eman. Bach. Seine Knaben- und Jünglingsjahre brachte Haydn in Noth und Entbehrung zu. Durch seine Sinfonien, welche alles bis dahin in dieser Kompositionsform Bekannte weit hinter sich zurück ließen, wurde er berühmt. Seinen Ruhm vermehrte das unvergleichliche Oratorium: „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze." Er hatte es 1785 auf Ersuchen eines Kanonikus zu Cadix für die dasige Domkirche komponirt. Anfangs war es ohne Text, und der deutsche Text wurde später von einem Passauer Kanonikus untergelegt. 1790 ging Haydn nach London, wo er viel Ruhm und Geld erntete, auch von der Universität zu Oxford das Doctordiplom erhielt. Sein zweiter Aufenthalt in London (1794) legte den Grund zur Verbreitung seines Ruhms über ganz Europa. Hier wurde er veranlaßt, ein aus „Milton's Paradiese" zusammengesetztes großes Gedicht, „die Schöpfung," in Musik zu setzen. Das dadurch 1798 entstandene Oratorium „die Schöpfung" ist Haydn's größtes Meisterwerk. Ein solches konnte nur von einem, mit den höchsten musikalischen Talenten und Fertigkeiten ausgerüsteten, durch den innigsten thatkräftigsten Glauben begeisterten Christen zu Tage gefördert werden. Ehe Haydn sein musikalisches Tagewerk begann, flehete er den Geist der sieben-

5*

fachen Gnade um Kraft und Beistand an; wenn die Gedanken nicht recht fließen wollten, betete er den Rosenkranz und — nach seiner eigenen Aussage kamen die Ideen wieder. Haydn erzählt: „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, wo ich an meiner „Schöpfung" arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte". Dabei war H. außerordentlich demüthig. Als er wenige Jahre vor seinem Tode der Aufführung seiner Schöpfung beiwohnte, fiel er bei der tief erschütternden Stelle: „Und es ward Licht!" — überwältigt zusammen, und rief mit ausgestreckten Armen: „Nicht von mir, von dort (oben) kommt Alles!" — Möchten unsere glaubensarmen, sich selbst vergötternden 'Kunstjünger von Haydn nicht nur Melodien und Akkorde, sondern auch Demuth und Frömmigkeit lernen, wir würden über Unkirchlichkeit der Kirchenmusik nicht zu klagen haben! —

1801 vollendete H. die „Jahreszeiten," ein großes Werk voll Kraft und Feuer. — Von seinen 1400 Kompositionen sind außer den genannten Oratorien noch 32 Messen 2c., 118 Sinfonien, 100 Quartette, 300 Sonaten 2c. 2c., ganz besonders zu erwähnen. Der großen Sinfonie gab H. ihre Form und rief das kunstgerecht gearbeitete Quartett ins Leben. Alle seine Werke athmen Geist und Leben, gepaart mit Innigkeit und kindlicher Gemüthlichkeit. Ueberall ist die höchste Kunst in Form und Satz und doch nirgends Steifheit und Kälte. Trotz seiner Größe und seines Ruhmes verschmähte Haydn nicht, Mozart nachzuahmen, der ihm in der dramatischen Darstellung der Gedanken überlegen war.

Haydn bezeichnet als seine größten Schüler: Pleyel, Neukomm und Lessel. Beethoven hatte bei H. nur kurze Zeit Unterricht, brach sich auch bald eine eigene Bahn. — H. † 31. Mai 1809. — Sein Bruder Johann Michael Haydn († 1806 als Kapellmeister zu Salzburg) war ein berühmter und sehr fleißiger Kirchenkomponist (310 Werke, unter welchen die Messe: Hier liegt vor deiner Majestät 2c.).

Joh. Chrysost. Wolfgang Amadeus Mozart, geb. am 27. Jan. 1756 zu Salzburg, wo sein Vater, Leopold, 2ter Kapellmeister war. Der Sohn verdankt dem Vater seine gründliche Ausbildung. Als jener 7 Jahre zählte, reiste der Vater mit ihm und seiner 8jährigen Schwester nach München und Wien und im folgenden Jahre nach Paris und London. Ueberall ernteten die Kinder, besonders Wolfgang, den größten Beifall. Er spielte bereits Alles vom Blatte, besaß große Fertigkeit auf der Orgel und komponirte auch schon. 15 Jahr alt reiste er nach Rom und bildete dort seinen Geschmack. In dieser Zeit setzte er das Allegri'sche Miserere nach einmaligem Anhören aus dem Gedächtniß auf Noten und verbesserte die Kopie, nachdem er der Aufführung des Werkes ein zweites Mal als Zuhörer beigewohnt hatte. Anstatt ihn deswegen nach einem bestehenden Gesetze hinrichten zu lassen, ernannte ihn der Papst zum Ritter vom „goldenen Sporn.“ In Neapel hielt man seine unglaubliche Geläufigkeit beim Spielen für Zauberei. (Er hatte Bach's Klavierkomposition studirt.) Im 24. Lebensjahre berief ihn der Kaiser nach Wien, woselbst Moz. unter andern Opern den „Don Juan“ komponirte. Seine letzte Arbeit war das hochberühmte Requiem, welches nach seinem Tode durch seinen Schüler Süßmeyer vollendet wurde. Mozart hat über 1000 Werke hinterlassen, von denen jedes als einzig in seiner Art dasteht. Es scheint überhaupt, als ob in Mozart eine höhere Potenz musikal. Kunstfähigkeit und Kunstfertigkeit vorhanden gewesen sei, als dem menschlichen Geiste sonst vergönnt ist, daher M. als eine in der Natur außergewöhnliche Erscheinung gilt. Als Mensch übrigens ist dieser große Meister immer Kind geblieben, unfähig sich zu mäßigen, unpraktisch in allen Lebensverhältnissen, schüchtern und zerstreut. — Moz. † am 5. Dez. 1791 im Alter von 35 J. 10 Mon. — Sein Sohn, Wolfgang Amadeus, geb. 1791, war Musiklehrer und Komponist.

§. 30. Berühmte Zeitgenossen von Haydn und Mozart waren:

Joh. Georg Albrechtsberger, 1729—1809, Haydn und Mozarts Freund, zuletzt Kapellmeister und Organist an der Stephanskirche zu Wien, war ein sehr berühmter Theoretiker, Kontrapunktist, Komponist, Orgelspieler und musikal. Schriftsteller. Albrechtsberger's sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst ꝛc. herausgegeben von seinem Schüler Ignaz, Ritter v. Seyfried — Wien bei Tob. Haslinger. 3 Bände; — sind jedem Kunstjünger anzuempfehlen. — Sein bestes Werk ist: Gründliche Anweisung zur Komposition. 1790. — 140 Kirchenkompositionen für Gesang und Orchester, viele Fugen und Präludien ꝛc. Alle seine Kompositionen zeichnen sich durch Einfachheit und Religiosität aus, welche letztere Eigenschaft der Meister selbst besaß. Er bildete über 20 berühmte Komponisten, unter denen der große Beethoven obenan steht.

Georg Pasterwitz, 1730—1803, Ordensgeistlicher in Baiern, guter Kirchenkomp. (Fugen). —

Abbé Georg Jos. Vogler, 1749—1814, Schüler von Valotti in Padua, berühmter Theoretiker, musikal. Schriftsteller, Komponist und Orgelvirtuose, ausgezeichnet durch den scharfsinnigsten musikal. Unternehmungsgeist. Sein Simplifications-System (Vereinfachung) des Orgelbaues und die Erfindung des Orchestrions bezeugen seine akustischen Kenntnisse, wiewohl jenes, als nicht völlig praktisch, einen allgemeinen Eingang nicht erlangt hat. — Das Orchestrion ist eine Art Orgel mit 4 Klavieren und sehr starkem, tiefen Ton. Letzterer wird bewirkt durch Vermehrung und Verminderung, so wie durch Zurückwerfung der Luft durch eine Maueröffnung vermittelst einer concaven (hohlrunden) kupfernen Vorrichtung. — Vogler bereiste als Orgelvirtuose ganz Europa und erntete überall Ruhm und hohe Titel ein (Ritter vom goldnen Sporn). In Mannheim errichtete er eine Tonschule und hielt Vorlesun-

gen über Musik. — Seine berühmtesten Schüler sind Karl Maria von Weber und Meyerbeer.

Abbé Maximil. Stadler, 1748—1833, ein berühmter Kirchenkomponist in Wien. — Tomaschek, geb. 1744. — Kaffka. — Schuster † 1812. — Salieri, geb. 1750, sehr berühmter Kirchenkomp. — Righini, um 1793 in Berlin. — Joseph Preindl, 1758—1823, Kapellmeister in Wien, sehr gediegener Komponist. — „Wiener Tonschule," umfassend eine gründliche Anleitung zur Harmonielehre, dem Contrapunkt u. der Fuge. — Cherubini, geb. 1760, ein sehr berühmter Komponist, den Manche Mozart und Beethoven zur Seite setzen. (Missa solemnis, Requiem etc.) — Joh. Christian Kittel, 1732—1809, letzter Schüler von Joh. Seb. Bach, einer der besten Organisten. („Der angehende prakt. Organist" 3 Theile. Schleswig-Holsteinsches Choralbuch. Präludien). — Von Brixi, einem guten Kirchenkomp., fehlen mir geschichtliche Data. — Wilh. Bach, (Vaterunser nach Mahlmann), † nach 1790. — Joh. Christoph Friedr. Bach, (Motetten). † 1795. — Wolf, geb. 1735. (Cantaten und Motetten). — Fasch, 1736 — 1800, gründlicher Theoretiker und Contrapunktist. (16stimm. Messe, 8stimmige Miserere). Fasch ist der Gründer der Berliner Singakademie, die nach ihm der nachherige Professor der Tonkunst Dr. Karl Friedr. Zelter von 1800—32 leitete und erweiterte. — Joh. Abr. Peter Schulz, 1740—1800, in Kopenhagen. Große Hymne: Gott Jehova sei hochgepreist ꝛc., mehrere Oratorien. — Joh. Gottl. Naumann geb. 1741 unweit Dresden. † 1801. Schüler von Pater Martini und Hasse und später einer der berühmtesten deutschen Komponist. (Vaterunser u. a. Kirchenkompositionen). Häsler, Schüler Kittels, berühmter Orgelspieler. † 1822. — Dan. Gottlob Türk, geb. 1751, † 1813 als Dr. und Professor der Musik, tüchtiger Orgelspieler und Theoretiker, auch Komponist. („Anleitung zum Generalbaßspielen." — „Pflichten eines Organisten.") — Justin. Heinr. Knecht,

1752—1817, tüchtiger Orgelspieler und Komponist in Stuttgart (Orgelschule ꝛc.) — Joh. Gottfried Schicht, 1753—1823, berühmter Theoretiker und Komp. zu Leipzig. (Choralbuch, Harmonielehre). — Zumsteeg, der berühmte Balladenkomponist, hat auch 17 Cantaten für die Kirche komponirt. † 1802 zu Stuttgart. — Schwencke, tüchtiger Theoretiker und Komponist zu Hamburg, † 1823. —

Das 19te Jahrhundert.

§. 31. Unser in Betreff jeder Kunst so hoch stehendes Jahrh. hat in musikal. Beziehung ein Mann eröffnet, dessen großer, genialer Geist als ein kaum dagewesenes Original gilt. Es ist Ludwig von Beethoven. Der berühmte Reichard sagt, Haydn habe ein schönes Gartenhaus angelegt, Mozart einen Palast darauf gebaut, Beethoven aber noch einen Thurm darauf gesetzt; wer noch höher bauen wolle, werde den Hals brechen.

L. von Beethoven wurde geb. am 17. Dez. 1770 zu Bonn. Den ersten Musikunterricht ertheilte ihm sein Vater, ein Hofsänger. Im 8ten Lebensjahre spielte B. fertig Violine und im 11ten komponirte er bereits Sonaten. 1792 schickte ihn der Kurfürst von Köln zu Haydn nach Wien, und als dieser 1995 nach London reiste, übergab er seinen Schüler dem berühmten Albrechtsberger. B. bildete sich nun zu einem Klavierspieler, dessen Fertigkeit, gefühlvoller Vortrag und unerschöpfliche Fantasie als unübertroffen geschildert wird. Dagegen blieb B. in seiner Lebensbildung lange zurück — und seine Erziehungsfehler (Ungeselligkeit, starrer Eigensinn, Sorglosigkeit um seine Existenz) hat er nie abgelegt. Sein Äußeres bot stets den Anblick der größten Vernachlässigung dar, welche so großen Männern oft eigen ist. — Da B. kein Amt bekleidete, mußte er oft Noth leiden. Zwar setzte ihm sein

Schüler und Gönner, der Erzherzog Rudolph, Kardinal und Erzbischof von Olmütz, eine jährliche Rente aus; doch hatte L. v. B. in seinen letzten Lebensjahren mit großen Nahrungssorgen zu kämpfen. Dazu kam noch eine in seinen letzten 15 Lebensjahren ihn quälende Taubheit. Sein dadurch entstandener Mißmuth giebt sich in seinen Kompositionen zuweilen kund. — Er, der sich um Niemand kümmerte, setzte sich auch über die bisher üblichen Compositionsformen hinweg, daher er einen weiten Schritt in die musikal. Zukunft that. In manchem seiner Werke (z. B. in der letzten seiner Sinfonien Nr. 9) wird er auch bis heute noch nicht vollständig begriffen. Während seine 1te Sinfonie noch in Mozartscher Weise geschrieben ist, eröffnen die übrigen 8 eine neue, höchst originelle Bahn, erreichen aber die Mozartschen in Bezug auf Einfachheit, Popularität und klassische Ausbildung nicht. Berühmt sind auch B.s Ouverturen, Opern, Sonaten, Klavierconcerte, Streichquartette und besonders sein Septett. Für die Kirche hat er geschrieben: eine Passion (Christus am Oelberge), — 2 Messen, 1 Missa solemnis und 1 Miserere mit Posaunenbegleitung. Letzteres wurde bei seinem Begräbniß (er † am 27. März 1827) gesungen.

L. v. B. und ein zweites musikal. Extrem, der Revolutionär im Reiche der Oper, — Rossini — sind Namenspatrone der 16ten und letzten Periode der mehrstimm. Musik von 1800 bis auf die neueste Zeit. In ihr hat die Zügellosigkeit — wie in religiöser und politischer, so auch in musikalischer Beziehung, die Kirchenmusik nicht ausgenommen, den höchsten Gipfel erreicht. Die weltliche Musik wird mit der Welt selbst immer weiter gehen bis zum endlosen Abgrunde; dem Vordringen der Kirchenmusik aber (wenigstens der kath.) ist bereits durch den allverehrten Papst Pius IX. ein kräftiges „Veto" entgegengerufen worden und zwar durch die Wiederbelebung des Gregorianischen Kirchengesanges. Man erlaube mir also der 16ten Pe-

riode in kirchlicher Beziehung folgende Grenze zu setzen: vom Eintritte des 19. Jahrh. bis zur Wiederbelebung des Gregor. Kirchenges. durch Papst Pius IX. i. J. 1846. Die neueste Periode der Kirchenmusik beginnt also mit dem Wiederaufblühen des Gregorianischen Kirchengesanges, wovon später die Rede sein wird.

§. 32. Die berühmtesten Kirchenkomponisten des 19. Jahrh. sind:

Jos. Eybler, starb als Hofkapellmeister zu Wien. Er war einer der gediegensten Kirchenkomponisten, Schüler von Haydn und Albrechtsberger, Mozart's und Beethoven's Freund. — Kotzeluch, † 1814, Nachfolger Mozarts als Kapellmeister an St. Stephan zu Wien. — Peter, Ritter von Winter † 1825 zu München. — Himmel, ein Komponist von hohem Ruf. † 1814. — Ignaz Ritter von Seyfried, geb. 1776 zu Wien, ein sehr geschätzter Komponist, (Requiem rc.). — Dr. Andreas Romberg, 1767—1821. Jos. Elsner, geb. 1769 zu Grottkau in Schlesien, Kapellmeister und Direktor des Conservatorium zu Warschau.

Joseph Ignaz Schnabel, geb. 1767 zu Naumburg am Queis in Schlesien, war erst Dorflehrer und bildete sich durch Selbststudium so weit aus, daß er die Stelle eines Domkapellmeisters zu Breslau auf's würdigste auszufüllen im Stande war. Er ist der beste Kirchenkomponist, den Schlesien aufzuweisen hat. Seine seltene Demuth und Frömmigkeit, die ihn antrieb, alle seine Arbeiten mit Gott anzufangen, erinnert wie sein Stil, an Haydn. Alle Werke Schnabels zeichnen sich durch die edelste kirchliche Einfachheit und Erhabenheit, durch entzückende Melodie, volle Harmonie und schöne Instrumentirung aus. Die Blaseinstrumente wußte Schnabel auf die bescheidenste und doch vollste und ergreifendste Art anzuwenden. Seine mehrstimmigen Gesänge, besonders Psalm 8: Herr unser Gott rc. — versetzen den Zuhörer unter den Chor der Engel. Schnabels Werke befriedigen den Kenner und

den Laien. Er † 1831. — Unter seinen Söhnen zeichnet sich besonders Joseph Schnabel, geb. 1793, Domorganist zu Gr. Glogau, als Gesangskomponist u. Klavierspieler aus.

Jos. Ign. Schnabel's Nachfolger am Dome zu Breslau ist der würdige Kapellmeister Bernard Hahn, ein guter Christ und wahrer Kirchenkomponist. (Messen rc., Kirchenlieder für die schlesische katholische Gymnasien-Gesanglehre.) —

August Bergt, Kapellmstr. am Münster zu Straßburg. — Joh. Nepomuk Hummel, geb. 1778 zu Preßburg, erhielt 2 Jahre bei Mozart, später bei Albrechtsberger Unterricht und bildete sich zu einem der größten Klaviervirtuosen aus. Er hat auch für die Kirche komponirt. — Dr. Gottfr. Weber, geb. 1779, ein gelehrter Theoretiker und tüchtiger Komponist, auch für die Kirche. (Allgemeine Musiklehre). — Carl Maria von Weber, 1786—1826, der allbekannte große Opernkomponist, ist zu den Kirchenkomponisten fast nicht zu rechnen. — Carl Friedrich Rungenhagen, geb. 1781 zu Berlin, Direktor der Singakademie und erster Lehrer an der musikal. Akademie zu Berlin, — hat gute Kirchensachen geschrieben. — Aug. Ferdinand Häser, geb. 1779 zu Leipzig. (Requiem rc.) — Weinlig, geb. 1780 zu Leipzig. — Gossec, 1733—1829, gehört auch der vorigen Periode an. Er war ein tüchtiger Komponist und ist berühmt durch die „Hymne an die Gottheit," welche beim Feste der Wiedereinsetzung Gottes in Frankreich gesungen wurde. — Dr. Louis Spohr, Kapellmeister zu Kassel, geb. 1783, einer der größten Violinvirtuosen u. Komponisten. (Oratorium: die 4 letzten Dinge). — Friedr. Ernst Fesca, † 1826 zu Karlsruhe. — C. Karow, geb. 1790, Oberlehrer am Schullehrerseminar zu Bunzlau. (Choralbuch, Präludien). — Heinroth, geb. 1790, Choräle. — Bernh. Klein, geb. 1794 zu Köln, seit 1822 Lehrer des Gesanges an der Universität und Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik zu Berlin. Seine Werke sind außerordentlich gesangreich. † 1832. (Oratorien: Hiob,

Jephta, David, Messe, Gesangstücke). Klein's Nachfolger an dem genannten Institut ist der als Orgelvirtuose bekannte Sprößling der berühmten Familie Bach: der Königl. Musikdirektor Aug. Wilh. Bach, zugleich Lehrer an der musikal. Akademie. Er hat sich auch als tüchtiger Komponist bewiesen. Ihm steht an jenem Institute der Königl. Musikdirektor Ed. Grell würdig zur Seite. Grell bekleidet auch das Amt eines Domorganisten und Mitdirigenten der Singakademie zu Berlin, und ist berühmt als Orgelspieler u. Theoretiker. Er ist einer der gründlichsten Kenner und eifrigsten Pfleger des älteren Systems der Musik resp. der Kirchentonarten und gehört auch als Komponist dem klassischen Kirchenstil an. — Adolph Bernh. Marx, Doctor und Professor der Musik an der Universität zu Berlin, einer der gelehrtesten Theoretiker und gewandtesten Lehrer der Musik. (Kompositionslehre, Ev. Choral- u. Orgelbuch). — Franz Schubert, geb. 1791, bildete sich fast ohne Unterricht zu einem berühmten Komp. Seine Werke verrathen tiefes Gemüth. † 31 Jahr alt. — Dr. Carl Löwe, geb. 1796, Schüler Türk's, ist berühmt durch seine Balladen. (Oratorien: Zerstörung Jerusalems. Die 7 Schläfer. Die eherne Schlange). — Carl Gottlieb Reissiger, geb. 1798, königl. Kapellmeister zu Dresden. Seine Messen sind vollendete Meisterwerke. — Kalliwoda, geb. 1800 in Prag. (Sinfonien, 1 Messe). — Karl Jul. Adolph Hoffmann, geb. 1801, bereits verstorben, war Chordirektor zu Oppeln. (Choralbuch. „Die Tonkünstler Schlesiens.") — Franz Biehler geb. 1760. — Danzi geb. 1763. — Witassek. — Blahak. — Schiedermaier. — Witzka. — C. L. Drobisch. — Röder. — Gänsbacher.

Ausgezeichnete Organisten des 19. Jahrh.:

Christ. Heinr. Rink, geb. 1770, gest. als Hoforganist in Darmstadt. Er war ein Schüler Kittels und nicht nur einer der besten Orgelspieler, sondern auch Komponisten für die Orgel. (Choralbuch. Orgelschule 6 Theile. Choral-

freund. — Kirchenkomponist). — Jos. Gottl. Schneider, geb. 1789, Organist an der luth. Hofkirche in Dresden und Direktor der Singakademie, früher Organist an der Peters-kirche in Görlitz. Man hält ihn für den größten Organisten unserer Zeit. — Friedr. Schneider, Dr. der Musik, Hof-kapellmeister zu Dessau, Bruder des Vorigen, geboren 1786. Er ist einer der größten Contrapunktisten und Oratorienkom-ponisten. (Das Weltgericht). — Umbreit † 1829, Schüler Kittel's. (Choralbuch). — Pater Bachmann, geb. 1754. — Michael Gotth. Fischer in Erfurt, geb. 1764, Schüler Kittel's. — Eberhard Müller † 1824. — Wilh. Christ. Müller in Bremen, † 1832. Er war ein Schüler des be-kannten musikal. Theoretikers und Historikers, auch Organisten Forkel († 1818). — Henkel geb. 1780, Domorganist zu Fulda. — Gottwald, gest. als Domorganist zu Breslau. — Riem zu Bremen geb. 1779. — Friedr. Wilh. Berner, † 1827, Orgelvirtuos, Komponist, Musikdirektor an der Uni-versität zu Breslau. (Ps. 150 rc.) — Aug. Alex. Klengel, geb. 1784. — Carl Heinr. Zöllner in Hamburg, früher in Posen, geb. 1792 in Oels, Musikgelehrter u. Componist. — Ernst Köhler in Breslau, geb. 1799. Er und der Orgel-virtuos Adolph Hesse zu Breslau, geb. 1809, sind Schüler von Berner. Hesse ist der größte Orgelspieler den Schlesien je hervorgebracht hat. Von seinen Compositionen sind seine Sinfonien, Quartette, Fugen und die vielen andern Orgel-sachen berühmt. (Schlesisches Choralbuch). — Gebhardi in Erfurt. (Orgelschule, 3 Theile. Generalbaßschule). — Geißler in Zschopau, Schüler Fischers, geb. 1802. — Jos. Wolf, geb. 1802, starb als Domorganist in Breslau. Er ließ sich die Reinigung des kath. Chorals angelegen sein. — Wedemann zu Weimar. — A. G. Theile, † 1848. — Friedrich Kühmstedt, Professor der Musik zu Eisenach. — Böhner in Gotha. — Moritz Brosig, Domorganist zu Breslau, tüchtiger Orgel- und Cellospieler, Schüler und Nach-

folger Wolfs. (Gute Orgelstücke. Kathol. Gesangbuch und Choralbuch. Messe. Requiem rc.) — Haupt, Organist an der Nikolaikirche zu Berlin, sehr tüchtiger Orgelspieler. — Mathias Dembiński, Domorganist zu Posen, Kenner und Beförderer des Gregor. Kirchenges. (Cantionale. Offertorium rc.) — und noch viele andere tüchtige Organisten neben noch mehr schlechten.

Die Ausartung der Kirchenmusik.

§ 33. Man klagt mit Recht das gegenwärtige Jahrh. der Verschlechterung und völligen Ausartung des Kirchenstiles an; doch haben schon frühere Jahrhunderte dazu mitgewirkt. Es ist bereits in §. 3 und 23 erwähnt worden, wie schnell nach Karl des Gr. Tode der Kirchengesang, aller kirchlichen Singschulen ungeachtet, eine sehr schlechte Richtung nahm u. wie weit die Ausartung zu Palestrina's Zeit bereits herangewachsen war. Aehnliche Verkehrtheiten haben leider alle Zeiten aufzuweisen, wenn auch jene nicht immer allgemein geworden sind; die neueren Verirrungen sind aber darum so weit gegangen, weil man sich nicht mehr mit dem Studium der wahren Kirchenmusik abgiebt. Nie wird Jemand an die Komposition einer Oper gehen, ohne sich die dazu nöthige Kenntniß der Formen und des herrschenden Geschmacks anzueignen; für die Kirche glaubt man jedoch besonderer musikal. Kenntnisse nicht zu bedürfen. Dazu kommt noch die fast allgemein gewordene Glaubenslosigkeit und Gleichgiltigkeit gegen alles Heilige, welche es zu einer dem Kirchenkomponisten so nöthigen religiösen Begeisterung nie kommen lassen kann. Sollen religiöse Gefühle der Feder des Componisten entströmen, wenn jene im Herzen nicht vorhanden sind? — Man schafft daher zu geistlichen Texten ziemlich allgemein rein weltliche, oft höchst sentimentale, wenn nicht gar theatralische —

Musik. Auch die besseren heutigen Kirchenkomponisten liefern, im Vergleich zu Palestrina's einfachen, erhabenen Kirchenstile, meist nur kirchliche Concertmusik. Wol hatte man auch früher Kirchenconcerte, führte sie aber nie während des Gottesdienstes auf. Und wenn man auch noch heute einem gründlichen Kenner der Kirchenmusik die Wahl zwischen einer Messe von Palestrina und von Haydn od. Mozart läßt, so wird er beide wählen, die erstere aber lieber während, die zweite lieber außerhalb des Gottesdienstes, etwa im geistl. Concert, hören wollen. Der Contrast zwischen dem sich nie verändernden Accentus (Gesang des Priesters am Altare) und der heutigen Kirchenmusik ist zu fühlbar, während der von der katholischen Kirche vorgeschriebene Concentus (gemeinschaftl. Chorgesang) mit dem Accent gleichsam zu überirdischer Harmonie sich vereinigt. Also, Katholiken, — zurück, zurück zu den von der Kirche selbst aufgestellten Mustern, — zurück zu den Schöpfungen eines Palestrina, Guidetta, Nanini ꝛc. ꝛc.; — zurück, Protestanten, zu denen eines Goudimel, Schütz ꝛc. ꝛc., oder doch nicht über Händel und Seb. Bach hinaus!! Wol ist meine Stimme eine unbekannte und daher bald verhallende; man höre jedoch Männer von Bedeutung. Rousseau behauptet, daß keine moderne Musik die Gregorianische, hinsichtlich des Pathos, der majestätischen Akkorde, der menschlichen Stimme, zu übertreffen im Stande sei, — und Herder: — daß jeder, welcher die Kirchenmusik weich und üppig macht, eher verwiesen zu werden verdiene, als jener Grieche, welcher einige Griffe der geheiligten Lyra weicher zu machen versuchte.

§. 34. Ist denn nun aber blos die Figuralmusik in der Kirche verweichlicht? Ach nein, auch der Choral-, der Volksgesang ist ausgeartet! — Die alten klassischen Melodien in den Kirchentonarten haben nämlich theils eine vielfache Reduction erfahren, theils sind sie durch neue, kraftlose Arienmelodien verdrängt worden. Ich will die Sache etwas näher beleuchten. Die Einführung der chromatischen Töne (Obertasten)

auf der Orgel im 14ten Jahrh. gab dazu den ersten, die Einführung der 4 späteren Tonarten (IX. X. XI. XII.) den zweiten, die Verweltlichung der Kirchenmusik im 18ten Jahrh. den dritten und vollkommensten Anstoß. Man wollte die Harmonie geschmeidiger machen und opferte deswegen die Reihnheit der Melodie. So erhöhte man zuerst den steigenden Leitton c der I. und II. Tonart in cis und schloß mit cis d. Dies ist die einzige zu entschuldigende Abweichung, weil sie den Eindruck einer Ausweichung am Schlusse nicht erzeugt. Die Meisterwerke des 15., 16. und 17. Jahrh. enthalten noch sehr häufig den steigenden Leitton als ganze Stufe, ja sogar noch im 18ten Jahrh., (z. B. bei Marcello) kommt bald der ganze, bald der halbe vor. (Beispiele von Palestrina, Andr. Gabrieli, Marcello, Morales ꝛc., siehe in der Singschule von Abbé Mainzer, Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie zu Rom. (Mainz ꝛc. bei Schott's Söhnen. S. 65 u. 66). Am Ende des 2ten Psalmentones (in der hypodor. Tonart) singt noch heute die ganze kathol. Christenheit am Schlusse f e c d. — Da aber die älteren Meister bei dem dorischen Schlusse das cis nicht konsequent vermeiden, kann man die neuere, erst seit ungefähr 100 Jahren allgemein gewordene Schlußformel cis d füglich nicht mehr unterdrücken. Leider ist man bei dieser Licenz nicht stehen geblieben, sondern hat nach und nach auch bei Stellen, wo kein Schluß eintritt, cis d gesetzt, ohne dies auch nur im entferntesten rechtfertigen zu können, z. B. bei den Tonfolgen: a c d, — d c d, — e c d, — h c d ꝛc. So beginnt die aus dem 11. oder 12. Jahrh. stammende Melodie: Christ ist erstanden ꝛc., (Christ fuhr gen Himmel ꝛc.) poln. Chrystus zmartwychwstan jest etc. mit a g a c d a, und so findet man sie in den besten Choralbüchern (Dr. Fr. Schneider, S. 30. Brosig S. 3. Karow S. 22. Dembiński's Cantional S. 310). Die Reduktionswuth hat aber den Anfang in a gis a cis d a verwandelt. Die Ostersequenz:

Victimae paschali laudes etc., poln. Ofiarujmy chwałę w wierze etc. beginnt so: d c d f (Dembiński's Cant. S. 273), und dennoch hört man: d cis d f. Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem gis a statt g a in äolischen und phrygischen Wendungen der Melodie, wenn man auch nur eine geringe Ähnlichkeit mit dem heutigen A moll zu finden glaubt. Doch wird bei einem wirklichen Schlusse gis a gestattet. — Außer cis und gis hat man auch b statt h oft eingeschmuggelt. (vergl. S. 31).

§. 35. Da man die mixolydische Tonart (VII. u. VIII.) gar gern mit g dur vergleicht, hat man um so lieber den charakteristischen Schluß f g in fis g umgewandelt. Ich werde im II. Hauptheil nachweisen, daß dies eine Modulation (Ausweichung) ist, und eine solche darf bekanntlich am Schlusse nie stattfinden. Wenn die Alten dabei fis g setzen, so ist das fis leitereigen und die Tonart lydisch, oder hypolydisch, (V. oder VI. T.) um einen Ton höher versetzt, oder eine versetzte Ausweichung in diese Tonarten, die am Finalschlusse eben vermieden werden muß. — Eine sehr richtige Behandlung des mixolydischen Schlusses siehe in: „Cantica sacra ꝛc. von Casp. Ett. (München im Königl. Schulbücherverlage. 26 Xr.) S. 23. 39. 74. 78. 79. 86. 91. 92. — Nach und nach hat man fis statt f gesetzt, wo eine Stelle nur irgend an G dur erinnerte. In den älteren und neueren Tonarten ist überhaupt von Unwissenden eine förmliche Regel gebildet worden, einen leitereigenen Ton zu erhöhen, wenn er zwischen zwei gleich hohen, um eine ganze Stufe höher als er liegenden Tönen steht z. B. in dem poln. Liede Udrzwi Twoich etc. statt: g a h h a g a a hört man zuweilen g a h h a gis a a — und in der sechsten Strophe von Witaj św i poczęta etc. h c | d c h | a g | a oft gis. Ähnlich erlaubt man sich ein oft falsches b zwischen zwei a. — Die Bestätigung der Richtigkeit meiner Behauptungen in Betreff der leiterfremden Töne in den alten Tonarten siehe

in Marpurg's Singschule (Berlin 1763) S. 113, — Mortimer's Choralgesang S. 9. Zeile 6. — Dembinski's Cant. S. 8. — Vielsecker's Chorallehre (Passau bei Pustet) S. 49 — ein Artikel in der Leipz. musikalischen Zeitung. 1841 (?) Nro. 37. — Das anerkannt beste Werk über den Gregor. Kirchengesang ist: N. A. Janssen's wahre Grund-Regeln des Gregorianischen oder Choralgesang, aus dem Französ. in's Deutsche übersetzt von J. C. B. Smeddinck. (Mainz, Schotts Söhne. 1 1/6 Thlr.) Dieses Buch schließt im authentischen Gregor. Choral jeden Ton, außer c d e f g a h (b), entschieden aus und setzt die Fälle für den Gebrauch des b fest. (S. 72. 73. 98.) Seine Behauptung stützt es auf das Zeugniß hochberühmter Männer, z. B. des Pater Martini, Abbé Baini, jetzigen Kapellmstr. an Sct. Peter zu Rom, und Fürstabt Gerbert.*) Letzterer behauptet, daß selbst in den Cadenzen die halben Töne nicht nothwendig seien. (De cantu et musica sac. T. II. S. 280). Man irrt also, wenn man glaubt, daß die Alten beim Gesange gewisse mit Kreuzen nicht bezeichnete Töne dennoch erhöht hätten. — Die Reducirer besitzen übrigens so wenig Uebereinstimmung, daß wenn man aus einem und demselben, von verschiedenen Musikern bearbeiteten Choral alle richtigen Stellen auswählt und zusammensetzt, man doch den ganzen Choral fehlerfrei erhalten kann. Was nämlich der Eine reducirt, das läßt der Andere verschont.

§. 36. Außer den angeführten Reductionen hat man die Choräle durch melodische Veränderungen, durchgehende und Nebennoten, Schnörkel u. dgl. Zusätze entstellt. Schon sehr früh sprach viele nach Bravouren dürstende Sänger der einfache römische Gesang, welcher naturgemäß auf jede Silbe

*) Martin Gerbert von Hornau, gefürsteter Abt zu Sct. Blasien auf dem Schwarzwalde, berühmter musikal. Schriftsteller. (1720—1793). *De cantu et musica sacra.* 2 Bände. *Scriptores ecclesiastici de musica.*

nur **einen** Ton erlaubte, nicht mehr an. Man machte den Choralgesang dem Figuralgesange möglichst ähnlich und setzte zu diesem Zwecke Töne zu, wo man nur konnte. Nur in manchen Diöcesen und in den Mendicantenklöstern ist der alte einfache Choral bis heute beibehalten worden, aber leider fast nur beim lat. Gesange. Der Choral in der Landessprache hat die ursprüngliche Einfachheit der Melodie noch weiter überschritten, als der lateinische. Das Aushalten längerer Töne wurde Manchen lästig, während Andere verschiedene Fortschreitungen der Töne steif und eckig fanden. Beides gab Veranlassung zu dem sogenannten Abrunden der Melodien. Die unschuldigste, oft sogar zweckmäßige Art desselben ist die Einschiebung auf schlechten Zeittheilen durchgehender Noten bei einem ursprünglichen Terzensprunge z. B. cde statt ce.*) Weit verwerflicher sind die Durchgangsnoten auf guter Zeit, d. h. die gleichzeitig mit dem Aussprechen der betreffenden Silbe ertönenden, z. B. am Ende der ersten Choralzeile des poln. Liedes „Gwiazdo morza etc.“ in F soll stehen:

d c h | c;	falsch ist jedoch:	d ch | c.
kar – mi – ła		kar – mi – ła

Oft hat man größere Sprünge auf= wie abwärts mit durchgehenden Noten ausgefüllt. — Ein Fehler der gemeinsten Art ist das Überschlagen aus einem Ton in seine Ober= oder Unterterz, entweder sprung= oder gar stufenweise, z. B. in „Witaj św. i poczęta etc.“ g fis g a h a h c a, statt: g fis g a h a h c. — Boże w dobroci etc. g g g a h c h, statt: a . . h. — Do Ciebie Panie etc. g c h a h c h, statt: g c h a . h. — Witaj królowa nieba etc. a h c h a g fis a e fis e d, statt: a h a g fis e . d. Aehnliche Fehler begeht man auf der dritten Silbe von „Po upadku etc.“ und der

*) Auf jede Silbe des Chorals kommt meist nur **ein** Ton; ein zweiter kann nur ein (auf schlechter Zeit) durchgehender sein. (vergleiche **Marx** Kompositionsl. I. S. 288.)

ersten von „Matka niebieskiego Pana etc.“ Bei der vorletzten Note und Silbe des letzten Beispiels ist sogar eine zurückkehrende Nebennote (fis e) hinzugesetzt. Einen ähnlichen Fall bilden abwärts gehende Nebennoten z. B. hah ca ag g statt: h ca a g auf der sechsten Silbe der ersten Choralzeile von: „Witaj królowa matko litości etc.“ in G dur. Auf der ersten Silbe derselben Melodie ist eine nicht zurückkehrende Nebennote (de statt d) und auf der vierten Silbe ein Vorhalt (ch statt h) gesetzt worden. Statt des auf- oder abwärts steigenden Leittons, der erst auf der folgenden Silbe in den Hauptton übergeht, nimmt man auf der vorhergehenden oft schon den Leitton und den Hauptton zusammen und wiederholt diesen auf der letzten, z. B. ag g oder fisg g, statt a g und fis g. — Dieser nur in Arien erlaubte Fall kommt am Ende der ersten Choralzeile des zuletzt erwähnten Liedes vor, welches somit 4 Fehler enthält:

1. 2. 3. 4.
de d c | ch h | hah c a | ag g —
Wi-taj kró-lo-wa ma-tko li-to-ści,

statt: d d c | h h | h c a | a g.
Wi taj kró | lo wa | ma tko li | to ści.

Und so hat der falsche Geschmack des Volkes und unwissender Kantoren und Organisten eine Menge Schnörkel in sonst gute Melodien gebracht, daß letztere völlig entstellt worden sind. Dergleichen verdorbene Melodien sind sogar oft durch Aufnahme in Choralbücher privilegirt worden, so daß Viele das Falsche von dem Wahren nicht mehr zu unterscheiden wissen.

§. 37. Die hier gerügten Fehler habe ich darum an polnischen Liedern nachgewiesen, weil in den neueren deutschen Choralbüchern, von denen die meisten tüchtige Männer zu Urhebern haben, die Melodien auf ihre ursprüngliche Reinheit wieder zurückgeführt worden sind. In Bezug auf den poln. Kirchengesang hat darin der jetzige Domorganist Herr M.

Dembiński in Posen den ersten Versuch gemacht; doch enthält sein lateinisches Cantional nur sehr wenig poln. Lieder. Da ein gedrucktes poln. allgemeines Choralbuch nie bestanden hat und noch nicht besteht, nimmt sich jeder Chorbeamte die Freiheit, die poln. Kirchenlieder nach seinem Geschmacke zu behandeln, oder wenigstens dem Volke alle Schnörkel im Gesange auf der Orgel getreu nachzuahmen. Daß bei so bewandten Umständen die Reinheit und Uebereinstimmung der Kirchenmelodien gründlich verloren gehen mußte, dürfte Jedem einleuchtend sein. Da die Hebung des Kirchengesanges durch die Schullehrer-Seminare am besten bewerkstelligt werden kann, habe ich als Seminar-Musiklehrer diese Gelegenheit benützen zu müssen geglaubt. Vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet wäre es sogar höchst verkehrt, durch das unwissende Volk profanisirte Melodien mit den Seminaristen einzuüben und durch diese im Lande zu verbreiten. Der angehende Organist und Gesanglehrer für die Jugend muß den reinen Choral kennen lernen und nur an ihm den Unterricht im Gesange und der Harmonielehre durchmachen. Aus eigenem Antriebe und später hinzugetretener Aufforderung des Herrn Verfassers folgenden in den kath. Seminaren zu Posen und Paradies eingeführten Gesangbuches: Spiewy nabożne dla użytku katolików Archidyecezyj Gnieźn. i Pozn. zebrane przez X. B. Bogedain. Poznań w drukarni W. Stefańskiego, — habe ich die dazu gehörigen Melodien von falschen Zusätzen gereinigt, die reducirten den Grundsätzen des Gregor. Kirchengesanges wieder angepaßt und alle harmonisirt. Das Werk ist zwar noch ungedruckt, durch meine Schüler aber bereits seit 1847 verbreitet. — Ich erwähne übrigens dies alles nur deshalb, weil das vorliegende Werkchen über den Gregor. Kirchengesang oft Gelegenheit bietet, das Bedürfniß und die Zweckmäßigkeit meines eben erwähnten Unternehmens zu rechtfertigen und mich gegen den möglichen Vorwurf unbegründeter Neuerungen zu schützen. Was ich im

polnischen Kirchengesange gethan habe, ist von Andern im lateinischen und deutschen lange vor mir geschehen.*)

§. 38. Nicht blos die melodische, sondern auch die rhythmische Einfachheit ist dem Choral vielfach geraubt worden. Alle musikal. Schriftsteller stimmen darin überein, daß Sct. Gregor der Gr. den metrischen Gesang des h. Ambrosius abgeschafft habe, weil das Metrum eine Uebergangsbrücke des Kirchengesanges in den weltlichen abzugeben drohte, was wir in neueren Zeiten wirklich zu beklagen haben. Sct. Gregor führte statt der metrischen Ambrosianischen Hymnen Gesänge in Prosa (ohne Versmaaß), besonders Psalmen und Responsorien ein. Obgleich er selbst Hymnen dichtete, so sollen sie in der römischen Kirche doch erst später (nach Mabillon erst im 12. Jahrh.) in Gebrauch gekommen sein. Die Gregorianischen Melodien enthielten nach Koch's Zeugniß nur melodische Haupttöne ohne alle Nebennoten (daher der Name „Cantus firmus“ = fester Gesang) und ohne einen merklichen, abgemessenen Unterschied in der Länge, (daher „Cantus planus“ = platter d. h. gleichförmiger Gesang). Diese Einrichtung erhielt der Gregor. Gesang wegen seiner Bestimmung für ganze Chöre („Cantus choralis“ = Choral d. i. Chorgesang) und der dabei nöthigen Uebereinstimmung. Wenn Nichtkenner einem Choral in gleichlangen Noten die Katholicität absprechen, so sind jene allerdings katholischer als der heil. Papst Gregor selbst. Daß es bei Sct. Gregors einfachem Gesange, der sogar auf jede Silbe nur eine Note erlaubte, nicht geblieben ist, weiß allerdings jeder Musiker; die Abweichungen haben jedoch theilweise zur Verweltlichung des Kirchengesanges geführt. Daß seit der allgemeinen Ein-

*) Im J. 1850 hat sich der Domorganist Herr M. Brosig in Breslau durch die Anbahnung der gründlichen Läuterung des kathol. Kirchengesanges in Schlesien den Dank aller Kenner und Freunde des wahren, alten Chorals erworben. Sein Choralbuch (Breslau bei Leuckart) ist selbst im Dome zu Breslau eingeführt.

führung metrischer Gesänge (Hymnen und Lieder) schwere Silben durch die nöthige Betonung oft unwillkürlich verlängert und darauf folgende leichte verkürzt werden, liegt in der Natur der Sache.*) Man bezeichnete daher nach der Erfindung der Noten schwere Silben mit längeren, leichte mit kürzeren Noten, ohne jedoch beim Choral eine nur irgend genaue Beobachtung der Notendauer zu beanspruchen.**) Dies beweisen die Werke von Forkel und den 3 Geistlichen, Janssen (S. 24. 28. 29. 228), Antony (S. 2 u. 3) und Maslon (S. 43 u. 44), sogar manche alte, unter kirchlicher Auctorität herausgegebene Chorbücher. Das Münster'sche Psalterium z. B. sagt S. CL: „Alle Noten, obgleich in verschiedenen Figuren geschrieben, sind im Cantus planus in gleichem Zeitmaaße und Zuge zu singen. Der Kantor wird daher immer — an Fest- und Werktagen — einen gewissen Unterschied beobachten, und so alle Noten bald langsamer, bald schneller singen. Die erste, vorletzte und letzte Note des Gesanges können mehr, als die andern, ausgedehnt werden, damit die Kantoren gleichzeitig übereinstimmend anzufangen und zu schließen vermögen. Alle dazwischen liegenden Noten aber sind im Zeitmaaß immer gleich." — Bogentanz schreibt in seinen „Sammlungen beider Gesangsarten" (Münster 1515). Der Choral- oder platte Gesang ist jener, welcher in einerlei

*) Janssen ertheilt auf S. 228 seiner Grundregeln sogar folgenden Rath: „Obgleich der Rhythmus beim Gregorianischen Gesange keine Geltung hat, so .... kann man ihn noch erhabener machen, wenn man das Silbenmaaß der Wörter und die langen, kurzen und halbkurzen Noten mit besonderem Fleiße berücksichtigt." — Es kann dies darum stattfinden, weil die Gregorianischen Gesänge jetzt nur noch von unterrichteten Sängern ausgeführt werden, nicht vom Volke. Darauf beziehen sich die Aeußerungen S. 11 u. 29 vorliegenden Büchleins.

**) Die Longa mit dem Strich nach oben wurde sogar, wenn mehr als eine Note auf dieselbe Silbe kommen sollte, nur als Longa bezeichnet, um die Bindung anzudeuten, aber nicht länger ausgehalten, als die Brevis (s. Janssen S. 29).

Accent und Länge (der Töne) einherschreitet. — In Krause's Darstellungen aus der Geschichte der Musik (Göttingen 1827) liest man: „Es bildete sich in der latein. Kirche der langsame, einfache, unisone (einstimmige) Choralgesang, zwar Anfangs (also wol unter Sct. Ambrosius) auch mit Abwechselung langer und kurzer Töne, aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Silbe jeden Wortes, übereinstimmend mit unserer Art, das Latein auszusprechen. Hierzu war der Umstand förderlich, daß zu dieser Zeit die prosodische Aussprache des Latein nach und nach sich verlor, bis zur Ausbildung der ältesten gereimten Verse, die späterhin Leoninische Verse genannt wurden und bald Eingang in die christliche Liturgie fanden." — Wenn Manche behaupten, schon beim Eintritte der Kirchentrennung sei die Länge der damals bunt abwechselnden Noten auch im Chorale genau beobachtet worden, so spricht dagegen das Zeugniß der kath. Schriftsteller. Uebrigens wäre ein solcher oft sehr unstäter und lahmer Gesang nach den Begriffen der Alten schon Mensuralgesang. Wenn daher viele Protestanten die Reformation des heutigen Chorals an die Erneuerung und strenge Ausführung der früher bezeichneten, aber nicht genau beobachteten rhythmischen Notenunterschiede knüpfen, so fehlt dafür der historische Grund, während ein ästhetischer oder praktischer ebenso wenig vorhanden sein dürfte.*) Wie unpraktisch eine solche Ausführung des Chorals besonders für die Gemeinde sein und wie wenig Erhabenheit darin liegen würde, möge der Choral: Jesus meine Zuversicht ꝛc. aus dem reformirten Gesangbuch „Kirchen-, Haus- und Herzens-Musika" ꝛc., Berlin 1731, beweisen.

---

*) Gesetzt, die Protestanten hätten früher wirklich einen derartigen rhythmischen Gesang gehabt, so folgt daraus nicht, daß er zweckmäßig gewesen sei. Um die ursprüngliche Lesart wieder herzustellen, müßte man durchaus auch die melodischen Abweichungen beseitigen. *Dr.* Friedr. Schneider erklärt dies in der Vorrede seines Choralbuches für „schwierig und auch unzweckmäßig."

2/2 | 1/2 1/2 | 1/4 1/4 3/8 1/8 | 1/1 | 1/2 1/2 | 1/4 1/4 1/4 1/4 | 1/2 1/1 1/2 1/2 |
g e | a h c c | h | a c | a g f e | d c :,: e fis |

1/4 1/4 1/4 1/4 | 1/1 | 1/4 1/4 1/4 1/4 | 3/8 1/8 2/1
gis a a gis | a | h c d e | d c h.

Anmerk. Die Brüche bedeuten hier die Notengattungen.

Streng genommen ist die Melodie bei solcher Rhythmisirung einer Arie ähnlicher, als einem Choral. — Im poln. Gesange wird zwar die Melodie: „Po upadku człowieka“ etc., ähnlich behandelt, aber nur deswegen, weil die poln. Kirchenmelodien nur Verszeilen von 2, 4 u. 8 Takten lieben.

Die jetzige gleichförmige Art der rhythmischen Ausführung des Chorals ist nicht unzweckmäßig, sie kommt sogar der Gregorianischen näher, als die eben geschilderte. Man entferne lieber die neueren weichlichen, oft förmlich schmachtenden Melodien und reinige die alten von den eingeschmuggelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, und man wird den Choral wieder so erhalten, wie er war und sein muß. Wo man aber in den alten lat. und den neueren unmetrischen Gesängen in der Landessprache — einen bestimmten Takt nach jetziger Art — untergelegt findet, wird man in den allermeisten Fällen wohlthun, ihn ganz aufzuheben und nur die nöthige Betonung der schweren Silben zu beobachten. Letzteres braucht nur in der Weise zu geschehen, wie beim Sprechen und Lesen, ohne sich dabei auf bedeutende Unterscheidung starker und schwacher Töne einzulassen.

§. 39. Auch das Silbengewicht polnischer Gesänge in Prosa darf, wie Manche meinen, nie gestört oder verwechselt werden, daher in „Pod Twoję obronę“ etc. nicht o pani und synowi statt o pani und synowi ꝛc. zu singen ist. — Bei den poln. Kirchenliedern mit Versmaaß und einer Melodie in einer bestimmten Taktart, zu mehr als einer Strophe gehörig, ist die richtige Betonung nicht durchgängig ausführbar. Den poln. Gedichten fehlt nämlich meistens die Uebereinstimmung der Qualität d. h. der Beschaffenheit oder Länge

und Kürze der Silben. Es wäre deswegen zu rathen, den Melodien solcher Lieder keinen bestimmten Takt zu geben, sondern sie zu behandeln, wie die latein. Gregorianischen Gesänge. — Dagegen lehrt die Erfahrung, daß sich der Nichtkenner der Theorie des Chorals einen Takt auf seine Faust schafft und diesem zu Liebe oft gerade ganz falsch betont. Ueberhaupt beobachtet der ungebildete Sänger zu allen Strophen den Rhythmus der ersten, gleichviel ob die Qualität der Silben es erlaubt oder nicht. Dazu gesellt sich die Gewohnheit, manchen Liedern sehr lebhafte, oft sogar die Grundrhythmen des Masureks, der Menuet und anderer Tänze unterzulegen und sie durchzuführen. Daß dies eine sehr tadelnswürdige Ausartung sei, beweisen die alten klassischen Kirchenlieder der Polen. Ihr Typus ist dem Gregorianischen völlig ähnlich, viele haben dabei ein durchweg übereinstimmendes Metrum und sind daher auch nur mit richtiger Betonung zu singen, z. B. Kto się w opiekę etc., Twoja cześć chwała etc., Aniół pasterzom etc., Witaj królowa nieba etc. u. a. Manche Lieder weichen nur an wenig Stellen von dem angenommenen Metrum ab, und geschieht dieses bei andern auch öfter, so tritt doch immer ein fester Grundrhythmus deutlich hervor. Ohne einen solchen könnte die Melodie jedenfalls nur ohne Takt gesetzt werden. — Bei den Melodien zu Liedern von nur einer Strophe wäre es ein grober Fehler, das Silbengewicht zu stören. In alten derartigen Gesängen, z. B. in „Przez Twoje św. zmartwychpowstanie" etc., wol dem besten aller poln. Kirchenlieder, kommt jener Fehler nicht vor. Da überhaupt bei den Melodien der besseren poln. Kirchengesänge, besonders der alten, auf richtige Betonung alle mögliche Rücksicht genommen worden ist, erhellet deutlich, daß nur die von Unwissenden zusammengestoppelten Melodien durchweg falsche Betonung enthalten. Auch in den besseren Melodien ist zwar die richtige Betonung oft gestört worden, sie läßt sich jedoch sehr leicht wiederherstellen. Ich habe dies

in meinem Choralbuche überall gethan und dazu um so mehr Befugniß zu haben geglaubt, als eine rhythmische Uebereinstimmung der Melodien bei uns — wegen der Unkenntniß und Willkür der Chorbeamten — nicht existirt.

Ist bei der Melodie eines poln. Kirchenliedes ein für alle Strophen passender Rhythmus nicht durchzusetzen und soll jene doch rhythmisch sein, so merke man Folgendes:

1) Man gebe der Melodie den im Liede vorwaltenden Grundrhythmus. Lieder, deren Melodie ein falscher Rhythmus gegeben worden ist, z. B. Co nam nakazuje nasza wiara 2c. müssen, wenn es irgend angeht, eine angemessene Melodie erhalten. Erzwingen darf man den rechten Rhythmus allerdings nicht.

2) Man richte die Betonung jeder Note so ein, daß jene für dieselbe Stelle in den meisten Strophen paßt.

3) Man versäume nie, im schlimmsten Falle wenigstens der vorletzten Silbe jeder Choralzeile, weil jene schwer ist, die gehörige Betonung zu geben.

4) Arienmäßige Melodien, vermeide man, weil sie sehr entschiedene Rhythmen fordern und deswegen, wie auch vermöge ihrer melodischen Wendungen, meist der weltlichen Musik und nie dem Choral angehören.

5) Fallen schwere Silben auf leichte Takttheile und umgekehrt, so betone man nach der Beschaffenhelt der Silben. Dies können allerdings nur gebildetere Sänger ausführen.

Folgende Punkte gelten für die Choräle in jeder Sprache:

6) Je gleichförmiger die Länge der einzelnen Noten ist, desto leichter läßt sich der in Nr. 5 ertheilte Rath ausführen.

7) Zu letzterem Zwecke gebe man jeder Silbe womöglich nur eine Note, wie es Sct. Gregor festgesetzt hat.

8) Man hüte sich vor zwei oder mehr Noten im Auftakt, wo letzterer ganz entbehrlich ist, oder mit einer Note abgemacht werden kann, z. B. in: „Spuście nam na ziemskie niwy“ etc., „Ojców naszych Boże stary“ etc. u. a.

Hierbei ist es nöthig, der verschiedenen Versmaaße zu erwähnen. — Der Wohllaut in Gedichten entsteht durch den Rhythmus, d. h. durch die Aufeinanderfolge einer bestimmten Anzahl im Tongewicht meist verschiedener Silben. Es genügt hier, die Silben in schwere oder betonte (—) und in leichte oder tonlose (⏑) zu scheiden. Zu letzteren rechne ich hier auch

die Mittelgattung, auf welche der sogenannte Nebenton fällt. Jeder Vers läßt sich in einzelne Glieder (Versfüße) zerlegen, welche die in jenem herrschende Tonbewegung angeben. Ihnen entsprechen in der Musik die Tonfüße. Letztere bestimmen die Taktart, während die Versfüße das Metrum (Versmaaß) hervorbringen. Die Kirchenlieder haben folgende verschiedene Versmaaße:

1) Das trochäische oder zweitheilige (gerade) ohne Auftakt. In ihm wechseln 1 betonte und 1 unbetonte Silbe (—◡) wie z. B. in: Großer | Gott wir | loben | Dich 2c. Nach den Grundregeln des Chorals erhält jedes Lied in diesem Versmaaß den 2/2 Takt, also halbe Noten, wenn man nicht etwa um Raum zu sparen den 4/4 Takt und Viertelnoten vorzieht. In letzterem bildet alsdann jede Takthälfte ein Ganzes für sich.

2) Das jambische oder zweitheilige (gerade) mit Auftakt. Es wechseln darin eine tonlose und eine betonte Silbe (◡—) z. B. nach dem musikalischen Takt getheilt, in: Der | Herr ist | Gott und | kei ner | mehr 2c. Dazu paßt im Choral der 2/2 Takt mit halben Noten und Auftakt, oder abgekürzt der 4/4 Takt mit Auftakt auf dem 2ten oder 4ten Viertel.

3) das daktylische Versmaaß, — dreitheilig oder ungerade ohne Auftakt, enthaltend eine betonte und 2 tonlose Silben (—◡◡) z. B. in: Höre o | Vater die | Bit te der | Kin der 2c. Im Choral entspricht ihm der 3/2 oder langsamere 3/4 Takt.

4) das im Choral seltenere anapästische Versmaaß, — dreitheilig oder ungerade mit zwei tonlosen und einer betonten Silbe (◡◡—), also 3/2 oder 3/4 Takt mit zwei Silben Auftakt, auf den 2ten und 3ten Haupttheil des Taktes fallend z. B. in: Bis zum | Himmel er | schal le die | hei li ge | Lust 2c.

5) das amphibrachische Versmaaß, eine Abart des vorhergehenden, — hat zwischen 2 tonlosen eine betonte Silbe, (◡—◡), ist also dreitheilig oder ungerade (3/2 oder 3/4 Takt) und hat eine Auftaktssilbe, z. B. in: Er | freu et euch | al le ihr | hei li gen | En gel 2c.

6) das gemischte Versmaaß, — enthaltend Versfüße verschiedener Gattungen, z. B. Jamben und Trochäen, Jamben und Daktylen, Daktylen und Trochäen oder alle 3 Gattungen. Der dreitheilige oder ungerade Takt wird nur dann genommen,

wenn die Daktylen vorherrschen. Ist eine Hälfte der Strophe im trochäischen, die zweite im daktylischen Versmaaß gedichtet, so findet man zuweilen jene im $^2/_2$ ($^4/_4$), diese im $^3/_2$ ($^3/_4$) Takt componirt. Dies wäre die beste Anwendung in einer neuen Melodie für: Ojców naszych Boże stary etc. anstatt der vorhandenen süßlichen Arienmelodie.

Das Ende einer Verszeile kann männlich, oder weiblich sein, d. h. diese kann eine betonte oder tonlose Schlußsilbe haben. Der tonlosen geht eine betonte vorher. Der männliche Schluß muß stets auf einen guten Takttheil (den Niederschlag) fallen. Ein männlicher Schluß ist bei keinem poln. Kirchenliede zu finden, daher diese am Schlusse mit den deutschen und lateinischen wenig übereinstimmen. Die polnischen schließen nämlich sehr oft auf schlechten Takttheilen, weil sie gern aus 2, 4 oder 8 Takten bestehen, nicht aber aus 3, 5, 6. Deutsche und lateinische Gesänge können den weiblichen Schluß zwar auch auf schlechten Takttheilen haben, ziehen es aber vor, die Note der vorletzten Silbe so zu verlängern, daß die letzte auf gute Zeit fällt. Die vorletzte füllt beim einfachen zwei- und dreitheiligen Takte in der Regel einen vollen Takt aus. Die dabei ins Stocken gerathene Bewegung sucht man durch den Fluß der Harmonie auszugleichen. *)

*) Die Uebersetzung mancher deutschen und latein. Kirchenlieder ins Polnische mit Beibehaltung der Melodie hat der richtigen Betonung geschadet und den poln. Kirchengesang theilweise verunstaltet. Schließt nämlich eine Choralzeile in der Ursprache männlich, d. h. auf einer schweren Silbe resp. auf guter Taktzeit, so kommt in der poln. Uebersetzung ein am Ende der Verszeile streng verpöntes Mißverhältniß der musikal. Betonung zum Vorschein, z. B. in der 2. 4. 6. 8. Verszeile von: Z pokorę upadamy etc. (Wir werfen uns darnieder), und Boże Stwórco nasz Panie etc.; in: Do Ciebie od wieczny Panie etc. überall. Dies läßt sich nur durch Aenderung des Rhythmus der Originalmelodie heben, daher es besser ist, übersetzten Liedern, wenn sie in der Ursprache männliche Reime haben, im Polnischen neue Melodien zu geben. Zuweilen läßt sich allerdings das Mißverhältniß ohne Schwierigkeit heben, z. B. in der 2ten Verszeile von: Sław języku etc. (Pange lingua) in Cdur, durch:

Bei Arienmelodien ist die tonlose Schlußnote, wenn man die vorhergehende betonte Silbe verlängert hat, oft nur kurz; beim Choral aber wird sie jederzeit mit einem Ruhepunkt — poln. korona — versehen. Letzterer verlängert den betreffenden Schlußton am besten um den Werth von ½ Note, worauf, wenn das Zwischenspiel ausfällt, eine Pause von der Länge einer halben Note folgt. Die Dauer der letzteren kann durch die von 2 Pulsschlägen eines gesunden Erwachsenen bestimmt werden.

Ein sicheres Maaß giebt der Metronom (Taktmesser). Nach dem Mälzelschen würde jede halbe Note des Chorals bei mittlerer Geschwindigkeit allenfalls so lange dauern, wie zwei Schwingungen des Pendels, wenn dasselbe auf 92 Grad gestellt ist. Dieselbe Zeitdauer geben 2 Schwingen des Gottfr. Weberschen Taktmessers von 16 Zoll. Man hat die Sache einfach, wenn man an eine 16 rheinländische Zoll lange Schnur ein kleines Gewicht von Metall bindet und letzteres, während man die Schnur am entgegengesetzten Ende hält, frei schwingen läßt. Die Schwingungen werden zwar immer kleiner, aber weder schneller noch langsamer.

§. 40. Die schlimmste Ausartung hat der Kirchengesang durch Beseitigung der uralten guten Choralmelodien und Einführung oft völlig weltlicher, sogar unästhetischer Arienmelodien erlitten. Dieser Vorwurf trifft zunächst meine kathol. Glaubensbrüder, und leider muß ich bekennen, daß einerseits die Sorglosigkeit, andererseits die Unwissenheit oder noch schlimmere halbe Bildung — aus manchen Kirchen auch die letzte gute alte Melodie entfernt haben. Man gefiel sich endlich so in jener Ausgeburt des Kirchengesanges, daß man jede bessere Melodie, und gerade die aus den frühesten Jahr-

---

2/2	½	½	½	¼	¼	1/1	1/1
	e	d	e	f	e	d	c
	Cia	ła	i	krwi	swię	to	ści

Die vorletzte Note ist hier auf gute Zeit gelegt und zufällig verlängert, die 4te und 5te verkürzt worden, was der Melodie nicht schadet, zumal beim Gesange die Länge der Noten nicht so genau beobachtet wird.

hunderten, für protestantisch und dem kathol. Element zuwider betrachtete. Wohl singen die Protestanten in manchen Gegenden ziemlich schleppend; bei uns Katholiken kommt dies aber auch vor, ohne daß hier wie dort die Melodien schuld sind. Uebrigens haben die Protestanten noch sehr viele Melodien aus der kathol. Vorzeit, und manche, z. B. „Christum wir sollen loben schon" (A solis ortus cardine), „Gott heiliger Schöpfer ꝛc." (Creator alme siderum), „Ein Kind geboren zu Bethlehem ꝛc." (Puer natus in Bethl.), „Komm Schöpfer Geist ꝛc." (Veni Creator), „Der Du bist drei in Einigkeit ꝛc." (O lux beata Trinitas.) etc. etc. (s. S. 44—47.) werden bis heute in den Gotteshäusern aller christl. Confessionen gesungen. Kann man Melodien protestantisch nennen, weil sie die Protestanten aufgenommen haben, so müßte man auch das von den Protestanten beibehaltene apostol. Glaubensbekenntniß nicht mehr für katholisch betrachten. Uebrigens ist auch der protestant. Gesang nicht immer ein reiner Choralgesang gewesen, denn das früher beliebte und verbreitete Hallische Choralbuch (die 10te Auflage ist vom J. 1716) enthält, nach Mortimer's Zeugniß, unter seinen vielen Melodien gegen ein Dritthiel tanzartiger, wie sie die Katholiken nicht schlechter aufweisen können. — Dergleichen Melodien haben sich in die kathol. Kirche auf eine sehr unschuldige Weise eingeschlichen. — Um das Volk von schlüpfrigen Gassenliedern fern zu halten, dichteten edle Männer ansprechende Lieder moralischen und religiösen Inhalts mit gefälligen, arienmäßigen, meist edleren weltlichen Melodien. Dergleichen Gesänge sind in: „Trutz Nachtigall" vom Jesuiten Fr. von Spee in Köln 1649. — „Harfe Davids" von einem Jesuiten 1659. — „Geistl. Hirtenlieder" von Angelus Silesius in Breslau 1657. — „Geistl. Nachtigall" vom Abt Corner. 1676. — Diese Gesänge, besonders die von Spee, waren nur für die häusliche Erbauung bestimmt, fanden aber so viel Beifall, daß man sie auch in die Kirche

einführte. Dadurch ging der Geschmack an dem eigentlichen ernsten Choralgesang immer mehr verloren, so daß die alten Lieder nach und nach größtentheils verdrängt und durch neue weichliche und weltliche ersetzt wurden. Von den im 17ten Jahrh. zahlreich erschienenen kathol. Gesangbüchern für die Kirche huldigte zuerst das von Beuttner (1602), dann mehrere andere dieser verkehrten Zeitrichtung, wenn auch noch in sehr bescheidener Weise. Sehr gute Gesangbücher hingegen sind: Cath. Cantual oder Psalmenbüchlein. Mainz 1605 — und Kath. Gesangbuch. Paderborn 1609. Im 18. Jahrh. scheint die Verweltlichung des Kirchenges. förmlich absichtlich betrieben worden zu sein. Dies zeigen manche Gesangbücher z. B. das auf Befehl Maria Theresien's zu Wien gedruckten, das Kölner (1741), Brixener (1773), Fuldaer (1798) u. a.— Das zum Franz'schen Gesangbuch vom Organ. Fr. Otto in Glatz 1784 herausgegebene Choralbuch bekundet dagegen ein sehr ehrenwerthes Streben für die Wiedererweckung des wahren Kirchengesanges. Im 19. Jahrh. ist Schlesien auf die alte verkehrte Bahn ziemlich wieder zurückgekommen, bis endlich die H. H. Hahn, Wolf und neuerdings Brosig als Reformatoren des kathol. Kirchenges. aufgetreten sind*).

§. 41. Um die Hebung des kath. Kirchenges. haben

*) Die Hebung des kath. Kirchengesanges betreibt man auch in anderen Gegenden Deutschlands sehr rüstig, wovon das gut empfohlene Gesangbuch der Diöcese Trier und das von H. Bone neu herausgegebene „Cantate"! Kath. Gesangbuch. Mainz. — würdige Zeugnisse ablegen sollen. Letzteres enthält besonders alte Kernlieder mit verbessertem Text. — Im poln. Gesang scheint sich das wüste Treiben in der Kirche durch Herausgabe des „Spiewnik kościelny przez X. Mioduszewskiego (Kraków 1838) noch einmal festsetzen zu wollen. Das Buch enthält so triviale (gemeine) Melodien, daß manche nicht für ein anständiges weltliches Lied passen, während die meisten guten und schlechten melodisch und ganz besonders rhythmisch auf eine bis jetzt nicht dagewesene Art entstellt worden sind. — (Ein hartes, aber wahres Urtheil!) —

sich in neuerer Zeit mehrere hohe Männer verdient gemacht, z. B. der Kardinal und Erzbischof Sterckx von Mecheln, so wie der päpstl. General-Vikar, Kardinal Patrizi. Die sehr energischen Erlasse beider Männer vom J. 1842 erklären der weltlichen Kirchenmusik den Vernichtungskrieg; der des päpstlichen Generalvicars setzt für den ersten Uebertretungsfall (Aufführung weltlicher Musik in der Kirche und weltlicher Orgelstücke) eine Strafe von 10 Rthlr. zum Nutzen frommer Zwecke fest, welche im Wiederholungsfalle verdoppelt werden soll. Beim dritten derartigen Vergehen droht jener Erlaß den Kapellmeistern und Organisten mit zeitweiser Amtsentsetzung. — Der obengenannte Kardinal Sterkx verlangt besonders die größere Berücksichtigung des Gregorianischen Kirchengesanges und empfiehlt das Janssen'sche Buch über diesen Gegenstand. — Sr. Eminenz, der Kardinal und Fürst-Bischof von Breslau, Freiherr von Diepenbrock — empfiehlt durch das hochw. General-Vicariat-Amt zu Breslau (Schles. Kirchenbl. 1851. No. 50) die Einführung altklassischer Kirchenmusik nebst allmähliger Verdrängung der neueren, ausgearteten. — Durch Protection und allgemeine Einführung des S. 34 genannten Cantionale von M. Dembiński hat Sr. Erzbischöfl. Gnaden der Hr. Erzbischof von Przyłuski in den Erzdiöcesen Gnesen und Posen bessere Grundsätze über den Gregorianischen Choral verbreitet. Sr. Eminenz der Kardinal und Erzbischof Joh. von Geissel in Köln legt eine Schule für den Gregor. Kirchengesang an. — Die Bestrebungen des Bischofs der Bischöfe, Pius IX., für die völlige Herstellung des Gregor. Gesanges setzt allen derartigen Bemühungen die Krone auf und giebt der Reform der Kirchenmusik überhaupt die kirchliche Weihe.

In unserem Jahrhund. haben besonders Jos. Eybler in Wien, Bern. Klein in Köln, später in Berlin, Jos. Ignaz Schnabel, Bern. Hahn und F. Bröer in Breslau u. A., ganz besonders aber Casp. Aiblinger, Hofkapellmeister in

München, der kath. Figuralmusik eine kirchlichere Richtung zu geben sich bemüht. Letzterer hat in seinen Messen aus C u. A und den 14 Vesperpsalmen sogar den einfachen, choralähnlichen Stil der besten Italiener des 16. und 17. Jahrh. nachzuahmen gesucht, freilich meist nur in homophoner Schreibart. (s. S. 56 die Anm.) Die übrigen seiner Kompos. verbinden deutsche Gediegenheit mit italien. Feuer und Glanz (Aiblinger hat sich längere Zeit in Rom aufgehalten.) Auch Bröer's Sachen sind dem Choral ähnlich und passen besonders für kleinere Chöre, welche ohne viele musikal. Mittel dennoch Kirchenmusik aufzuführen haben. — Seit einiger Zeit ist das Streben nach der alten klassischen Kirchenmusik stärker als je erwacht. Man betrachtet die alten Meisterwerke nicht mehr als bloße historische Studienquellen am Pult u. Klavier, sondern führt sie auch in der Kirche und bei Gesangfesten auf. Darin haben sich vorzugsweise die Rheinländer, und aus ihnen Herr Seminarlehrer Töpler in Brühl, verdient gemacht. — Auf protest. Seite bringt der berühmte Domchor in Berlin unter Leitung des rühmlichst bekannten Königl. Musikdirektors Neithardt nur klassische Kirchenmusik zur Aufführung. — Außerhalb der Kirche sorgen die Singakademie und die geistl. Konzerte in Berlin und andern Städten für die Verbreitung der Kenntniß von Meisterwerken alter und neuer Zeit. Jenen schließen sich manche Gymnasien und Schullehrerseminare an.*)

---

*) Während Einige durch musikal. Aufführungen guter Kirchenmusik auf die Läuterung des Geschmacks hinwirken, liefern Andere durch Sammlung und Herausgabe der besten Muster den Stoff dazu. Bekannt ist die seit 1835 unter Aufsicht der musikal. Section der Königl. Akademie der Künste in Berlin in Lieferungen erschienene „Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter u. neuer Zeit." — Ferner: „*Musica sacra*. Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. u. 18. Jahrh. für Männerstimmen herausgegeben von Franz Commer. 1841. 4 Bde. — Aehnliche Sammlungen beabsichtigen in Kurzem die Domherrn Lück in Trier u. *Dr.* Proske in Regensburg herauszugeben. Letzterer arbeitet bereits 25 Jahr an seinem Werke. Er hat aus den besten Bibliotheken und Kunstarchiven Italiens und

Zweiter Haupttheil.

Die Harmonie der Kirchentonarten.

§ **42.** Wenn auch das Wort „Harmonie"*) heidnischen Ursprungs ist, so hat doch die von uns damit bezeichnete gleichzeitige Verbindung verschiedener Töne christlichem Boden ihre Entstehung, Entwickelung und Ausbildung zu verdanken. Hucbald (Hugbald, Ubaldus, Uchubaldus, Monachus Elnonensis), Mönch zu Amand in Flandern († 930) machte in der Harmonie den ersten, allerdings sehr unharmonischen Versuch (s. S. 22). Neun Jahrhunderte sind darüber hingeflossen, deren musik. Geschichte (sie umfaßt 17 Epochen) ich bereits flüchtig durchlaufen habe. Die Harmonie ist in ihrer Entwickelung mit der Melodie Hand in Hand fortgeschritten, daher die Geschichte beider vereinigt behandelt werden kann.

So wie die Melodien in den Gregor. Tonarten, ihrem kirchl. Zweck entsprechend, immer einfach und erhaben geblieben sind, so durfte auch die zu ihrer Begleitung verwendete Harmonie zu der Einfachheit und Erhabenheit jener nie einen Gegensatz bilden. Muster in der wahren harmonischen Behandlungsart der alten Tonarten sind die großen Meister des 16.

Deutschlands geschöpft und hat zu diesem Zweck 3mal Italien besucht, das erste Mal 1½ Jahr lang. Sein Werk wird den Titel: „*Musica divina*" führen und bei Pustet in Regensburg in Jahrgängen zu etwa 150 Druckbogen (*á* 8 Seiten für 15—18 pf. preuß. C.) erscheinen. (Den Prospekt s. Zugabe zur deutschen Volkshalle No. 72. 1851.) — Möge der Herr dem jetzt so vielfach erwachenden Streben nach dem Wahren im Christenthume und seiner Kunst seinen Segen verleihen! —

*) Harmoneia (Eintracht), Gemahlin des Kadmus soll zuerst die Musik nach Griechenland gebracht haben, daher einzelnen Zweigen dieser der Name „Harmonie" beigelegt worden ist.

und 17. Jahrh. und unter ihnen ganz besonders der unübertroffene Palestrina. Seine Harmonie war rein von unnütz erhöhten und erniedrigten Tönen und bestand nur aus consonirenden (wohlklingenden) Akkorden*), d. i. aus dem harten und weichen Dreiklang und 3 verschiedenen Terzsexten-Akkorden: 1) mit kleiner Terz und Sext, 2) mit großer 3 u. 6 und 3) mit kleiner 3 und gr. 6. Der zuletztgenannte auf der 2ten Stufe im Baß diente nächst dem großen Dreiklang auf der Dominant (5ten Stufe im Baß)**) als Leitakkord für den tonischen Dreiklang; doch konnte und mußte ein Schluß oft auch anderweitig vermittelt werden. Das Nähere darüber bestimmt die Eigenthümlichkeit jeder Tonart. — Die Alten theilten ihre Finalschlüsse in regelmäßige oder unregelmäßige, je nachdem diese in dem Grundton der Tonleiter oder in einem Confinaltone stattfanden. Man nahm am Ende entweder den vollständigen Dreiklang, der alsdann nur hart sein durfte, oder ließ die Terz ganz aus und begnügte sich mit 8 und 5. Die kleine Terz betrachtete man als eine zu unvollkommene Consonanz, als daß sie bei einem Endschlusse hätte stattfinden dürfen. Da die Alten in Bezug auf die Lehre von den Consonanzen durch die mangelhafte Theorie der alten Griechen sich bestimmen ließen, ist man später von dem Verbote der kleinen Terz am Ende (sie wurde früher auch beim Anfange lange

*) Die Alten gaben jeder Stimme einen fließenden, selbstständigen Gang in rein diatonischen Tönen und streuten Durchgänge, Nebennoten und vorbereitete resp. sich gehörig auflösende Dissonanzen ein. Vorbereitung, Auflösung, Durchgang und Nebennoten durften nur auf schlechte Zeit fallen, das Erscheinen einer vorbereiteten Dissonanz aber kam auf gute Zeit. Die übereinander liegenden Stimmen bildeten möglichst viel Akkorde.

**) Diese Art von Dominant will ich die harmonische nennen, zum Unterschiede des in jeder Tonart, besonders bei der Psalmodie, am häufigsten vorkommenden Tone (Dominant), den ich hier mit dem Namen „melodische oder Gregorianische Dominant“ zu bezeichnen für nicht unzweckmäßig halte. (vergl. S. 38 die Anfangsnote jeder Differenz, indem jene zugleich die Gregor. Domin. der betreffenden Tonart ist.)

gar nicht genommen), ganz abgegangen. Ein Dreiklang ohne Terz gilt uns als musik. Leere. Wir bilden die regelmäßigen Schlüsse der verschiedenen Tonarten mit folgenden Dreiklängen: I u. II d moll, III u. IV e dur, selten e moll, V und VI F dur, VII u. VIII g dur (VIII unter Umständen auch in g moll,) IX u. X (äolisch) a moll, XI u. XII (jonisch) c dur. Daß bei Transpositionen auch der Schlußdreiklang mit transponirt wird, braucht wol nicht erst erwähnt zu werden. Über die dabei gebräuchlichen steigenden und fallenden Leittöne s. S. 80 u. 81. Während wir bei dem ganzen Schlusse dem tonischen Dreikl. den großen Dreikl. der harmonischen Domin. vorhergehen lassen, richteten sich nämlich die Alten mehr nach der Vorzeichnung und erhöhten den aufwärtssteigenden Leitton in den Schlüssen cd, fg u. ga anfangs gar nicht, später nur in der Mensuralmusik und meist auch nur dann, wenn er nicht in der Melodie lag. Die Reinheit des Chorals ließen sie unangetastet. Die Alten ertrugen daher auch den kleinen Dominantendreiklang (moll) vor dem Schlußdreikl. sehr wohl und brauchten ihn abwechselnd mit dem großen — bis ins 18. Jahrh. (Beweis s. in der S. 80 genannten Singschule von Abbé Mainzer). Diese Ausnahme der Alten ist jetzt zur alleinigen Praxis geworden, was in Bezug auf die dorische und äolische Tonart sich wol verzeihen läßt. Will man die völlige Reinheit der Tonleitern unangetastet lassen, so wird allerdings mit der Vollkommenheit der alten Melodien die Vollkommenheit der heutigen Harmonie nicht Schritt halten können. Man sieht darin deutlich, daß die alten Tonleitern, da sie vor Erfindung der Harmonie sich bereits entwickelt hatten, sich nach derselben nicht richten konnten, sondern daß die Harmonie sich ihnen anbequemen mußte. Nun sind die Grundsätze der Harmonie vielfach anders geworden, die vorhandenen alten Melodien aber dieselben geblieben; daher können letztere auch nur nach den Grundsätzen der Alten harmonisirt werden.

§. 43. Der regelmäßige Schluß auf der Tonica mit

vorhergehender Dominant ist ein Ganzschluß und heißt wegen der in ihm liegenden Kraft ein authentischer, obgleich er fast eben so oft in den plagal. Tonarten vorkommt. Sanfter ist der plagalische, ein auch am Ende erlaubter Halbschluß zwischen Tonica und Dominant. Schließt eine plagal. Tonart im 1., 3., 5. oder 8ten Tone ihrer ursprünglichen Tonleiter, (s. S. 30), z. B. die hypodorische in a, oder c, oder e: so wird der Schlußton mit dem großen Dominantendreiklang begleitet, (also in II c erhöht), welchem in der dorischen, phrygischen und äolischen Tonart der weiche, in den übrigen der harte Dreikl. der Tonica vorhergeht, z. B. in II: D d f a — A cis e a. Es gilt dabei als Schönheit, im vorletzten Dreikl. die vorbereitete 9 vor 8, im letzten allenfalls 4 vor 3 vorzuhalten, wobei auch eine Nebennote stattfinden kann, z. B. in II:

a — *a* ———
f — *e* ———
‿ *e d* ‿ *d cis h cis*
D — *A* ———

Auch in authentischen Tonarten kommt der plagal. Schluß ganz in derselben Weise vor, sogar scheinbar auf der Tonica mit vorhergehendem Dreiklang der Subdomin., z. B. in I: G g b d — D fis a d; er macht aber die Tonart am Ende gleichsam ganz plagalisch. Durch die Einführung des b im vorletzten Dreiklang nämlich wird die Tonleiter d e f g a b c d heißen. Da das b nicht des Bedürfnisses der Umgehung einer großen 4 wegen eingeführt ist, muß es als wesentlich betrachtet werden und macht die Tonleiter zu einer um eine Quart höher versetzten plagalischen, (s. § 45) mit dem 4ten Ton (hier g) als Grundton und tonischem Dreikl., so wie mit dem ersten Ton als Quint nebst Dominantendreikl. — Ist der vorletzte Dreiklang ein harter, z. B. in der lydischen, mixolydischen und jonischen Tonart, so scheint, des mangelnden b wegen diese Erklärung weniger begründet zu sein, indem derselbe Schluß scheinbar aus Subdominant. und Tonica besteht. Obgleich dies nichts ändern würde, bedenke man, daß in jenen Tonarten, wenn sie plagal.

sind und um eine Quart höher versetzt werden, der vermeinte Dreikl. auf der Subdominant doch kein b haben kann, außer in der lydischen. In der mixolyd. kommt nach neuerer Behandlungsweise, sogar zuweilen es vor. Ueberhaupt hatte die mixolyd. Tonart, des fehlenden fis wegen, früher meist einen plagalen Schluß, und er ist auch bis jetzt noch der einzige richtige. — Ein Schluß mit scheinbarer Subdomin. und Tonica in den alten, mit wirklicher aber in den neueren Tonarten (dur u. moll) heißt ein Kirchenschluß und — wenn er in langen Noten ausgeführt wird, „große Kadenz."

Außer den regelmäßigen Schlußkadenzen (in der Tonica,) die auch außerhalb des Endschlusses vorkommen dürfen, hat der Gregor. Kirchenges. noch 4 Nebenkadenzen, mit denen die verschiedenen Abschnitte, Einschnitte und Choralzeilen schließen, (vergl. Janssen S. 245) nämlich:

1) die herrschende oder correspondirende Cadenz. Sie hat ihren Sitz auf der Gregor. Dominant und muß häufiger stattfinden, um die authentische und plagal. Tonart zu unterscheiden.

2) Die Mittelcadenz. Sie liegt bei den authent. Tonarten in der Mitte zwischen der Hauptschlußnote und der Gregor. Dominant, auf dem Anfangstone der betreffenden Psalmenmelodie. (Nur der 5te Psalmenton hat am Anfange f, zur Mittelcadenz aber a). Die Mittelcadenz der plagal. Tonarten hat ihren Sitz auf dem Schlußton einer andern plagal. Psalmenmelodie.

3) Die participirende oder theilnehmende Cadenz. Bei den authent. Tonarten fällt sie auf einen der Mittelcadenz nahe liegenden Ton, bei plagal. aber auf die der gleichnamigen authentischen Tonart eigene herrschende Cadenz. Die theilnehmende Cadenz kommt bei den plagal. Tonarten vor der Mittelcadenz.

4) Die beigefügte oder zugestandene Cadenz (cadentia concessa), einer andern Tonart angehörig und ihr entlehnt. Jede Tonart hat wenigstens 2, die V aber 3 dergl. Cadenzen.

Ueber die einzelnen Cadenzen, welche die jeder Tonart eigenthümlichen Ausweichungen begründen, später etwas ausführlicher.

Der Anfangston einer Gregorian. Melodie braucht nicht gerade ihr Grundton zu sein, soll aber in die Tonleiter gehören und mit letzterem oder mit der Gregor. Domin. harmoniren, d. h. von ihr die Terz, Quint oder Sext sein.

§ 44. Ehe ich zur Art der Harmonisirung jeder einzelnen Tonart schreite, muß ich auf einen Unterschied der ältern und neueren Praxis in Bezug auf die plagalischen Tonarten aufmerksam machen. Nach dem Zeugnisse Alcuins († 804) und vieler musik. Schriftsteller der Vor- und Jetztzeit (Kirnberger, Dr. Marx, Janssen u. A.) unterscheiden sich die plagalischen Tonarten von den authentischen nicht durch die Stufenfolge der Töne vom Grundton ausgerechnet, sondern durch den Umfang der letztern. Während die authentische Tonleiter vom Grundton bis zu dessen Octav aufstieg, bewegte sich die plagalische in den diatonischen Tönen, aber aufwärts vom Grundton bis zu dessen Quint und abwärts bis zur tiefern Octav dieser Quint, also von einer Quint bis zur andern, so daß der Grundton von unten gezählt der 4te Ton war.*) Die tiefere Lage der plagalischen Tonarten gab denselben einen sanfteren Charakter, was jedoch auf die melodische und harmonische Behandlung nur geringen Einfluß ausübte. In den alten latein. Gesängen findet man in der That keinen

*) Die authent. Tonarten sind harmonisch getheilt, d. h. sie gehen vom Grundton bis zu dessen Oberquint und von dieser zur obern Octav, z. B. bei *I: d a* (eine Quint) und *a d* (eine Quart). Die plagal. Tonarten haben eine sogenannte arithmetische Theilung — vom tiefsten Ton zu dessen Quart, dem eigentlichen Grundton, und von diesem zur höheren Quint, z. B. bei *II: A d* u. *d a*. Diese Quint liegt also bei den authentischen Tonarten unten, bei der plagal. oben. Mit jener Quart verhält es sich umgekehrt. Die verschiedene Lage beider Zwischenräume ist ein Unterscheidungszeichen der Tonarten.

erheblichen Unterschied zwischen authent. und plagal., mit Ausnahme des jeder dieser Tonarten vorgeschriebenen festen Umfangs.*) — Nur selten überschritt eine Tonart den Umfang ihrer Tonleiter, daher letzterer ein ziemlich sicheres Kennzeichen der Tonarten war. Nachdem jedoch die Schranken des Umfangs gänzlich überschritten waren, fiel der eben genannte Unterschied zwischen den authent. und plagal. Tonarten weg, daher man sich nach einem neuen umsehen mußte. Schon früher durfte die II. Tonart oben ½ Ton (b) zusetzen, während unten H blieb. Auch im V., VI. u. VIII. Ton kam, zur Vermeidung des Tritonus (der übermäßigen 4) von f— zuweilen b statt h vor und im V. u. VI. Ton wurde das b sogar ganz einheimisch. Um nun eine authent. Tonart von ihrer plagal. genau unterscheiden zu können, setzten die vom Gregor. Gesang sich Trennenden fest: die dorische, lydische, mixolydische und äolische Tonart mit vorherrschendem h sei authentisch, mit b plagalisch, mit abwechselnden h u. b aber gemischt. Die lydische hatte sich bereits durch die ähnliche jonische fast verdrängen lassen müssen und ist bei den Protest. nicht wieder in Gebrauch gekommen. Bei der hypodorischen Tonart allein blieb man den alten Grundsätzen treu und transponirte jene nur nach F oder G dur. Der Behandlungsweise des II. u. VIII Tons entsprechend hätte man die hypojonische Tonart „hypolydisch" nennen müssen. — Für die hypophry-

*) Füllte eine Melodie den ihrer Tonleiter angewiesenen Umfang aus, so nannten die Alten die Tonart perfect (vollkommen), wo nicht, — imperfect (unvollkommen), und überschritt die Melodie die Grenzen ihrer Tonleiter merklich, so hieß die Tonart *tonus plusquamperfectus* oder *superabundans* (übervollständig). — Man theilte ferner die Gesänge in *dur* (mit *h*), *moll* (mit *b*) und natürliche (ohne *h* und *b*). — Eine Melodie, welche aus dem Umfange einer authent. in den der ihr zugehörigen plagal. Tonart eingriff — und umgekehrt — hieß *tonus mixtus* (gemischte Tonart), während man unter *tonus commixtus* (beigemischte Tonart) das Hinübergreifen einer Tonart in eine andere, ihr nicht angehörige, verstand.

gische Tonart bildete man sich wieder eine abweichende Regel, indem man nur jene Melodien dazu zählte, welche mit der Quintlage des E dur-Dreikl. anfingen und schlossen, übrigens in der That der authent. oder plagal. phrygischen Tonart angehörten, z. B.: O Gott vom Himmel sieh darein 2c. und O großer Gott von Macht 2c. Da mehr dergl. Melodien bei den Protest. nicht vorkommen, nannte man später auch diese beiden schlechtweg phrygisch und kassirte die hypophryg. Tonart. — Zur Vermeidung von Mißverständnissen bemerke ich voraus, meine Erklärungen nur im Sinne des alten in der kath. Kirche noch bestehenden Systems abfassen zu wollen.

Wie bedeutend jenes spätere System von dem ursprünglichen abweicht, beweisen die uralten in Rom, Paris, Antwerpen, Köln, Münster, Krakau 2c. gedruckten Chorbücher der kath. Kirche, in denen fast nur der Umfang entscheidet, ob die Melodie auth. oder plag. sei. Die Tonarten sind nämlich bei den verschiedenen Gesängen genau bezeichnet. — Mortimer tadelt Kirnbergers wahre, geschichtlich begründete Unterscheidungsart der Tonarten heftig, indem jener sich auf die Praxis des böhmischen Gesangbuchs stützt; schon früher (S. 9) aber hat Mortimer seinen Mangel an geschichtlichen Hilfsmitteln eingeräumt. Wie ist nun M. zu seiner Ansicht gekommen? Durch die Transpositionen der Tonarten.

§ 45. Jede Tonart ohne Vorzeichnung kann um eine Quart ($2\frac{1}{2}$ Töne) höher versetzt werden, ohne daß die diatonische Stufenfolge nur irgend eine Aenderung erleidet, wenn man der Versetzung ein b vorzeichnet. Die Alten sagten von Melodien mit wesentlichem b, sie stünden im genus mollus (weichen Geschlecht). Daß der Grundton bei solchen Versetzungen ebenfalls um eine Quart höher liegen wird, als in der Normal- oder Mustertonleiter (ohne # u. b) wird Niemand zweifelhaft erscheinen. Janssen erwähnt davon S. 120 sehr klar und bestimmt. Es würden nun folgende plagal. Tonleitern entstehen:

I. d e f g a b c d. — IV. e f g a b c d e. — VI. f g a b c d e f. —
VIII. g a b c d e f g. — X. a b c d e f g a. — XII. c d e f g a b c. —
I., VI., VIII., X., stimmen mit der spätern Behandlungsweise
überein, wenn man den 1ten Ton als Grundton annimmt.
Dadurch würde aber jede Tonart sofort zu einer jetzt durch
das b reducirten authentischen, denn in den plagalischen ist
der Grundton (*) der 4te von unten, wie ihn Mortimer und
Alle in XII. (hypojonisch) auch unverändert gelassen haben.

Ich erwähne hier diesen Unterschied so genau, weil Kathol. und Protestanten in Bezug auf die Unterscheidung der alten Tonarten nicht ganz einig sind, indem jene an dem alten Gregor. System festhalten. Die alten kathol. Chorbücher nennen z. B. den Hymnus: **O lux beata Trinitas etc.** (Der Du bist drei in Einigkeit) hypomixol., Mortimer mixol. und bezeichnet eine mit der kathol. übereinstimmende Annahme als Fehler. — Die kathol. Chorbeamten, welche den latein. Choral nicht kennen od. brauchen, haben die protestantische Benennungsweise angenommen. Es kommt letzteres auch daher, weil die kath. Kirche die 4 neueren Tonarten (äolisch, hypoäolisch, jonisch, hypojonisch) ihrer Aehnlichkeit mit der weltlichen A moll u. C dur Tonleiter wegen nicht allgemein, doch aber in manchen Diöcesen duldet. So hatten nach Baini u. Alfieri manche Musiker 14, andere 12, (Münster'sche Chorbücher), andere 11 Tonarten (römische Chorbücher) im Gebrauch. Glareanus, Prof. in Freiburg, nimmt in seinem „Dodecachordon" v. J. 1547 zwölf Tonarten an und giebt ihnen griechische Namen. Man findet demzufolge die geschichtlich nicht erwiesene Behauptung, Glarean habe den 8 älteren Tonarten die 4 neueren beigefügt. Schon unter Karl des Gr. Regierung hatte man auf kurze Zeit 12 Tonarten, die lange vor der Kirchentrennung wieder auftauchten, wenn auch nicht unter festen Namen. Die latein. Gesänge beweisen dies deutlich; auch Forkel, Rink, Mortimer u. A. sind derselben Ansicht.

Ueber die Versetzungen der alten Tonarten muß ich mich weiter aussprechen. Der Vorzeichnung nach sind die Normaltonarten nach unseren Begriffen aus C dur. Ist ein b vorgezeichnet, so beweist dies entweder die oft vorkommende Quart f h (vergl. S. 31), oder die Verfälschung der Melo-

die. Will man nun eine Tonart ohne Vorzeichnung ½ Ton höher transponiren, so giebt man ihr 7 Kreuze oder 5 b, 1 Ton höher — 2 Kr., 1½ Ton höher — 3 b, 2 T. höher — 4 Kr., 2½ T. höher — 1 b, 3 T. höher — 6 Kr. oder 6 b, 3½ T. höher — 1 Kr.; ½ Ton tiefer — 5 Kr., 1 T. t. — 2 b, 1½ T. t. — 3 Kr., 2 T. t. oder 4 T. h. — 4 b. Soll man z. B. die dorische Tonart D nach E, also 1 Ton höher transponiren, so muß man dies auch mit dem Tone thun, welcher die Vorzeichnung angiebt. ½ Ton höher als C dur ist D dur mit 2 Kreuzen. E dorisch hat also 2 Kr. vorgezeichnet.

Die 8 Psalmentöne transponirt man gern so, daß alle den Ton a zur gemeinschaftl. Gregor. Dominant haben und folgende Grundtöne (Schlußtöne der Antiphonen) und Vorzeichnung erhalten: I D ohne Vorzeichnung, II Fis — 4 Kreuze, III Cis — 3 Kr., IV E — nichts, V D — 3 Kr. (der meist erniedrigten 4ten Stufe wegen in der Regel nur 2 Kreuze), VI F ein nur zufälliges b, VII D — 1 Kr., VIII E — 3 Kr. — Man wird bei keiner Transposition irren, wenn man bedenkt, daß der Grundton der jonischen Tonart die Prim, der dorischen die Sekunde, der phryg. die Terz, der lydischen die Quart, der mixolyd. die Quint, der äolischen die Sext derjenigen Durtonleiter bildet, welche der Versetzung die Vorzeichnung leihen soll.

Die XI. und XII. (jonische resp. hypojonische) Tonart.

§ 46. Da wir ältere Melodien mit neueren Harmonien zu begleiten haben, deren Töne fast ausschließlich in der jonischen oder neueren Cdur Tonleiter liegen, so ist letztere vorzugsweise geeignet, die gegenseitige harmonische Anknüpfung der alten Tonarten zu vermitteln. Sie kann, obgleich selbst später

entstanden, in harmonischer Beziehung als Stammtonart des Lydischen, Mixolydischen und Phrygischen betrachtet werden. Nimmt man das Mixolydische plagalisch, so haben alle diese Tonarten dieselbe Gregor. Dominant: c jonisch, also zu diesem die stärkste Hinneigung; ja das Mixolydische (auth. u. plag.) hat durch dasselbe seine Existenz. Es sondert sich nämlich gleichsam als Dominantentonart G von der eigentlichen Tonica C jonisch ab, wird zwar selbstständig, verleugnet jedoch nie seine Abstammung und scheut deswegen fis. Die Gregorian. Domin. der auth. mixol. Tonart ist d, also wegen Mangel des fis das dorische D moll. Da das Dorische auch gern nach dem harten Dreikl. auf seiner Subdomin. (G mixolydisch) ausweicht, stehen diese Tonarten in fortwährender Wechselbeziehung zu einander. Das Dorische neigt sich wieder zur Dominant A moll äolisch, daher letzteres an jenes sich schließt. Das Äolische hat übrigens eine sehr starke Verwandtschaft zum Jonischen und durch dasselbe zum Phrygischen. Letzteres erscheint auf der Quint E in der äolischen Tonart und verhält sich fast zu dieser, wie das Mixolydische zum Jonischen. Das Äolische muß nämlich sogar den phrygischen (Halb-) Schluß A moll — E dur vermitteln, wenn dieser nicht durch D moll — E dur bewerkstelligt wird. Das Phrygische steht in Beziehung zu allen Tonarten, besonders zu C jonisch, mit dem auch das Lydische sehr nahe verwandt ist; kurz alle Tonarten haben einen sehr merklichen Zusammenhang und lassen sich sogar, wenn wir von dem Lydischen anfangen, quintweise ordnen, nämlich: lydisch, jonisch, mixolyd., dorisch, äolisch, phrygisch. Auf dem 7ten Tone h läßt sich keine Tonart errichten, weil der tonische Dreikl. nicht die reine, sondern die verminderte Quint f erhalten müßte und in keiner Weise ein befriedigender Schluß möglich wäre. Ehe noch die Harmonie erfunden war, verlangten schon die Alten in jeder Tonart die reine Quint, hatten daher auch auf h keine Tonart. — Man darf sich übrigens nicht vorstellen, die obige quintenweise Tonarten-

folge entspreche dem heutigen Quintenzirkel; kommen wir ja doch in letzterem immer von einer Tonart zu einer völlig gleichartigen, nur versetzten, in jener aber jedes Mal zu einer völlig verschiedenen Tonart.

Da die Harmonisirung der Tonleitern mit der jonischen beginnen soll, möge letztere jetzt Platz finden:

	c	d	e	f	g	a	h^6	c	|	c	h^5	a	g	f	e	d	c
Baß	C	G	C	F	C	F	D^3	C	|	C	E♮	F	C	F	C	G	C

Die Tonleiter und deren Begleitung entspricht vollkommen unserem C dur; nicht so die Art der Ausweichungen. Die wichtigste und am ersten erfolgende, aber auch am meisten weltliche Ausweichung unseres C dur ist die nach seiner Dom. G dur. Die Alten vermieden letztere in der jonischen Tonart entweder ganz, oder ließen ihr, wenn irgend möglich, kirchlichere Ausweichungen vorangehen.

Anmerk. Folgende Beispiele bezeichnen die Cadenzen einzelner Abschnitte, Choralzeilen u. dergl. in der jonischen Tonart. Die kleinen Buchstaben bedeuten die Melodie, die großen den Baß. Die Striche unter oder über den kleinen Buchstaben zeigen die ein- oder zweigestrichene Oktav an, der letztere entnommen sind. Fehlen diese Striche, so sind die Töne in der nächsten Entfernung von einander zu nehmen, also ½, 1, 1½, 2 Töne höher oder tiefer. Die Ziffern denke man sich über oder unter dem vorhergehenden Baßtone. Sie bedeuten nach Generalbaßart die Mittelstimmen — von dem Baßtone aus in der betreffenden Tonleiter aufwärts gezählt. Ein wagerechter Strich hinter den Ziffern oder Buchstaben deutet das Liegenbleiben des durch sie vertretenen Tones an. Unbezifferte Bässe erhalten den Dreiklang. Ein ♯, *b* oder ♮ ohne Ziffer bezieht sich auf die Terz des Basses.

a	*g*	|	$\underline{h}$	$\overline{g}$	*a*	8 —	*g*	|	$\underline{e}$	$\overline{g}$	|	*a*	3 —	*gis*	|	$\underline{h}$	$\overline{g}$	|	*a* 7	*g*	||	*a*	*g* | *fis* *g*
F	*C*	|	*G*	*C*	*F*	6 5	*E*	|	*C*	*G*	|	*D*	8 7	*E*	|	*H*♯	*E*	|	*H*♯	*E*	||	*D*♯	*G* | *D* *G*

Uebrigens finden im Jonischen Ausweichungen nach *A moll* äolisch durch *E dur*, nach *E dur* phrygisch durch *D* oder *A moll*, nach *D moll* dorisch durch *A dur* und nach *F dur* lydisch durch *C dur* statt. Die dorischen und phrygischen Ausweichungen sind seltener.

In folgenden Melodienangaben bedeutet: *Brosig* = Brosigs Choralbuch, — *Mortimer* = Mortimers „Choralgef." — *Goud.* = Goudimels Psalmen nach Mortimers Klassifikation. Die Ziffern gelten der

Lieder- oder Psalmennummer. Die latein. Gesänge nehme ich nach den Krakauer Chorbüchern.

Jonische Melodien: Brosig 4, 14, 15, 26, 27, 28, 53, 56, 57, 58. — Vom Himmel hoch da komm. Befiehl du deine Wege. Valet will ich. Wachet auf ruft. Herzlich lieb hab' ich dich. Wie schön leucht' uns der Morg. Goud. Ps 3, 21, 29, 32, 36, 42, 47, 52, 73, 81, 97, 105, 122, 133, 135, 138, 150.

Bei der Annahme von nur 8 Kirchentonarten werden die Melodien in *Cdur* mit regelmäßigem Schluß im tiefen *C* und die in *Fdur* zum *V.* oder *VI.* Ton gezählt, sind aber rein jonisch. — Wesoły nam dzień dziś nastał = Erstanden ist der heil. Christ. — In *Es dur* jonisch: Ktosię w opiekę. Po upadku. Christus der ist mein Leben.

In den jonischen Melodien spricht sich Kraft, Heiterkeit des Geistes und Glaubensmuth aus, in den hypojonischen Andacht, Zuversicht und stille freudige Ergebung.

Die hypojonische Tonart transponirt man, da sie aus C zu tief oder hoch sein würde, nach F oder G dur. Dabei vermeidet man ebenfalls sehr gern die Ausweichung nach der Dominant, die man oft durch einen Halbschluß zwischen Subdom. und Tonica umgehen kann. Fällt die Umgehung unnatürlich aus, so wird in beiden jonischen Tonarten der Uebergang nach der Domin. vorgezogen. Die Ausweichung nach der Durtonart auf der Oberquart ist die gewöhnlichste; die übrigen Ausweichungen sind denen der authent. jonischen Tonart angemessen.

Hypojonische Melodien: Brosig 7, 16, 19, 28, 29, 32, 35, 42, 48, 52, 54. In dulci. Quem pastores. Nun ruhen alle Wälder. Wach auf mein Herz. Freu dich sehr o meine Seele. Nun lob mein Seel. Nun bitten wir den h. Geist. Schmücke dich. Liebster Jesu wir sind hier. Gott des Himmels und der Erde. O Lamm Gottes unschuldig (eigentlich hypolyd.) Was Gott thut das. Kyrie Ojcze. aus G. — Już Chr. życie zakończył. In den alten kath. Chorbüchern ist die hypojonische Tonart unter der Benennung VI. Ton mit wesentlichem b statt h und dem Grundton F aufgeführt.

Die VII. oder mixolydische Tonart.

§ 47. Erhebt sich die Domin. G des Jonischen zur selbstständigen Tonart, so bildet sie die authent. oder plagal. mixolyd. Tonart, d. i. den VII. oder VIII. Kirchenton. Das Abhängigkeitsverhältniß von dem Jonischen schwindet im Mixol. nicht, denn sehr oft kehrt dieses zu jenem zurück; ja die mixol. Tonart hätte ohne die jonische nicht einmal einen angemessenen Schluß. Der Schlußdreikl. jener ist nämlich g dur, dessen Dominant d keinen harten Dreikl. hat, weil fis nicht vorkommen soll. In den Werken der alten Meister findet sich sehr häufig der Schluß D d f a — G h d g, der allerdings für unsere an die harte Dominantenharmonie gewöhnten Ohren nicht passen kann. Es liegt in der That etwas sehr Herbes darin; man bedenke aber, daß die Alten weit mehr ertrugen und daß man in den reformirten Kirchen der Schweiz noch heute mehr Grelles zu hören bekommt, als die alten Meister auftischten. Letztere suchten durch weniger gefällige Harmonien entweder die Reinheit der alten Tonarten zu bewahren, oder der musikal. Verweichlichung den Eingang in die Kirche zu versperren, oder das Ohr in Spannung zu erhalten und ihm nachkommende solidere Harmonien um so unerwarteter und interessanter erscheinen zu lassen. — Der Behauptung, die Alten hätten in Harmonienfolgen wie d f a — d g h das f ohne davorstehendes Kreuz erhöht*), widersprechen die Zeugnisse der gediegensten älteren und neueren Schriftsteller über den Gregorian. Gesang; (s. § 34). Wenn man nun annimmt, daß beim mehrstimm. Ges. die hohen Stimmen von Knaben vorgetragen wurden, denen die oft so verwickelten Grundsätze des

---

*) Die „sensiblen" (empfindlichen) Töne, auch *toni ficti* d. h. (neu=) gebildete Töne — genannt, beweisen nichts. Es sind dies erhöhte Leittöne aus der Zeit der Vermischung des alten Systems mit dem neuen. Ihre Erhöhung lag weder im Sinne des alten Systems, noch in der Absicht der Komponisten, die ja andere erhöhte Töne richtig bezeichneten.

Gregor. Ges. nicht vollständig bekannt sein konnten; wenn man bedenkt, daß diese Knaben blos die Noten ihrer Stimme ohne Harmonie vor sich hatten; wenn man weiß, daß bei aller theoretischen Kenntniß der Sänger ohne Partitur die folgende Harmonie und das aus ihr hervorgehende Bedürfniß der Erhöhung eines Tones oft nicht einmal ahnt: so wird man von obiger Behauptung zurückkommen. Man findet auch in den Werken besserer Meister Kreuze; warum sollten letztere nicht an zweideutigen Stellen um so eher bezeichnet worden sein? Gerade die Schlüsse waren den Alten die Brennpunkte des Stückes und dort hätten sie den oft nur mechanisch eingeübten Sänger in Ungewißheit lassen sollen? Ich traue einem Palestrina 2c. mehr Umsicht zu. — Allerdings hatten die Alten das Sprichwort: Mi fa est coelestis harmonia (auf deutsch umschrieben: der Uebergang des ½ Ton steigenden Leittons in den folgenden Grundton verursacht himmlische Harmonie); doch schlossen sie ja sehr oft, besonders in der phrygischen Tonart, auf eine jenem Sprichwort nicht entsprechende Weise. — Nun zur Begleitung der mixol. Tonleiter.

g g a h c d e f g g | g g f e d c h a g g
G C F D^{6}_{3} C G C F C G | G C F C G C E F C G

Mortimer schließt sogar aufwärts mit Accf—Ghdg, gleich darauf allerdings mit D dur u. G dur. Der letzte Schluß ist unser heutiges G dur, paßt also in die alten Tonarten gar nicht, zumal in eine solche, deren Hauptkennzeichen f den einzigen Unterschied von der neueren Durtonleiter bildet. Dr. Marx u. Mortimer nennen jenen Schluß eine Ausweichung in das nach G dur versetzte Hypojonisch. Wie unangemessen nun eine Ausweichung am Schlusse ist, beweist das Verbot derselben in der älteren und neueren Musik. Warum hat man sich von der alten Schlußart, die von den Katholiken in den lat. Gregor. Gesängen noch heute beachtet wird, entfernt?

Anm. Kirnberger († 1783), eine Hauptautorität der

protest. Kirchenmusiker, sagt (s. Mortim. S. 112): „Heut zu Tage werden die alten Tonarten, zumal in protest. Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachlässigt; dieses ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in kath. Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann.“ Mortimer, auch Protestant, setzt hinzu: „Die Aeußerung, die man so oft hört: „„Die Musik ist echt katholisch!““ und die Niemand als einen Tadel versteht (denn man schätzt die kath. Musik) ist ein Beweis, daß von dem positiven System der Kirchenmusik, von dem die heutigen Kantoren in der protest. Kirche nichts zu erfahren bekommen, doch noch etwas in der kath. Kirche vorhanden ist.“

§ 48. Unverfälschte mixolydische Schlußarten:

a — g	*a — g*	*a — g*	*a — g*	*a — g — —*	[illegible] *— a – g*	*h g g —*	*h — g g*
f — d	*f e d*	*f e d*	*f — d*	*e f f e d*	[illegible] *— f e d*	*d c c h*	*d — c h*
d c h	*d c h*	*c — h*	*d c h*	*a d d c h*	*e d c – h*	*g e d —*	*g f e d*
D — G	***D — G***	***F — G***	***F — G***	***C D H C G***	***E – F – G***	***G C G —***	***G — C G***

g – g – g —	*c g g*	*f g –*	*f g –*	*e f g –*	*a f g –*	*g – f g – –*
d – d c c, ha, h	*f e d*	*c d –*	*c e d*	*c c c h*	*c c – h*	*c h a d c h*
g f e – d —	*c c h*	*c c h*	*a c h*	*g f e d*	*f – e d*	*e – f f e d*
H – C – G —	*A* C G	*A* G –	***F C G***	***C A G –***	***F A C G***	***C – D H C G***

h c d dc c c, ha, h	*a — g*	*a — g*	*a g*
g — f a — g — —	*c — e*	*e d e*	*f e*
d — d e – f d — —	*c — h*	*c a h*	*c c*
G — *B A – F* G — —	***C A E***	***C F E***	***F C***

Die 1te und 16te Schlußweise sind von Orlando Lasso, die 2te ist von Palestrina, die 3te und 4te von *Dr.* Marx, die vor- und drittletzte von Seb. Bach. Die 1te kommt bei alten Meistern häufig vor, paßt aber für unser Ohr nicht mehr. Die 3 letzten können einen Endschluß nicht bilden, wol aber am Ende einzelner Abschnitte, Choralzeilen u. s. w. stattfinden. Der Schluß mit *D dur G dur* wurde von den Alten mehr im Laufe des Stückes, zur Abwechselung, als am Ende angebracht. Er ist weniger tadelnswerth, wenn *fis* dabei in eine Mittelstimme fällt und am wenigsten, wenn auf dem Schlußton *g* eine Schlußverlängerung in der Weise von No 9 der obigen Cadenzen — angehängt wird. Ueberhaupt sind solche Verlängerungen sehr zweckmäßig, besonders wenn in ihnen der charakteristische Ton f stark hervortritt. Manche suchen vor dem Schlusse die Dreiklänge *Fdur* und *Cdur*, selbst den Ton *b* hören zu lassen, gleichsam um *fis* zu entschuldigen; doch alle diese Wendungen verlieren vermöge der durch *fis* herbeigeführten Modulation nach *Gdur* — ihre Bedeutung wieder. Zudem erzeugt die Abwechselung zwischen f und *fis* oft einen widerlichen Querstand, wenigstens ein unruhiges Durcheinanderwerfen nicht verwandter, theilweise leiterfremder Akkorde. Jeder unbefangene Kenner

der Kirchentonarten muß eingestehen, daß die obigen charakteristischen Cadenzen das Ohr am meisten befriedigen, besonders die mit *Cdur* vor dem Schlußdreikl. G *dur*. Die Anwendung der letzteren dürfte besonders anzurathen sein und ist bei allen mixolyd. Schlüssen in Hauber und Ett's „*Cantica sacra*" zu finden, während kein einziger von jenen *fis* enthält. — Man fürchte sich vor jenem kirchlichen Halbschlusse nicht, sondern tröste sich mit der Gewohnheit Händel's, seinen Chören einen halben oder „Kirchenschluß" zu geben! Das charakteristische f übrigens lasse man nicht blos am Ende, sondern auch recht bald nach dem Anfange und überhaupt so oft als möglich in Melodie und Harmonie erscheinen.

§ 49. Nur sehr wenige Melodien bleiben fortwährend in der Haupttonart; es kann dies, besonders in längeren Gesängen, dem Ohre sehr lästig werden. — Die mixolydische Tonart geht am liebsten nach ihrer harmonischen Stammtonart, C dur jonisch und nach der Gregor. und zugleich harmonischen Dominant D moll dorisch. Das Dorische ist die 2te Stammtonart des Mixol., indem sich letzteres als harte Subdominanten-Tonart von jenem absondert und selbstständig wird. Daher kommt es, daß das Mixol. eben so gern ins Dorische (auf seiner Domin.) als ins Jonische (auf der Subdom.) ausweicht. Diese Wendungen müssen zur Charakterisirung der Melodie möglichst bald erfolgen. Die Ausweichungen setzen sich vermittelst der Kadenzen am Schlusse eines Abschnittes, einer Choralzeile &c. fest. Die Alten hatten im Mixolyd. außer der Hauptcadenz im Grundton G. — 2tens die herrschende (s. § 42. 43) in D dorisch mit vorhergehend. Dominantendreikl. A (jetzt mit cis statt c), wenn nicht etwa die Melodie den G moll Dreikl. erheischt (Nach neueren Begriffen wäre dies eine Einmischung des Plagalischen). 3tens die Mittelcadenz im jonischen C. — 4tens die theilnehmenden Cadenz in A äolisch mit vorhergehendem E dur Dreikl. — 5tens die beigefügte Cadenz auf den Tönen h oder e, wovon h mit der Terzlage des G dur- und e mit der des C dur-Dreikl. zu begleiten ist. Jenem kann hier unbeschadet der D dur Dreikl. vorangehen, indem fis nicht in die Melodie fällt, auch kein Finalschluß eintritt. Bildet die theilnehmende Cadenz einen äolischen Halbschluß (A moll u. E dur),

8*

so erhöht man g. (Schütz). — Die theilnehmende Cadenz rührt von der Verwandtschaft des Mixol. mit dem Dorischen her, welches zum Äolischen die größte Hinneigung hat. — Eine Eigenthümlichkeit ist die Ausweichung durch C nach F (hypomixol. Mittelcad.), welche nebst der dorischen Cadenz in D moll das Mixolyd. von unserm m dur stark unterscheidet. Manche mixolyd. Melodien beginnen sogar in F dur, oder in D moll, A moll oder C dur. — Jede Cadenz kann übrigens in allen 3 Lagen stattfinden, daher ein und dieselbe Schlußstelle oft sehr verschieden begleitet wird. — Nach E moll weicht weder G mixolydisch noch eine andere Kirchentonart aus, wovon der Grund später angegeben werden soll. Von transponirten Melodien ist hier natürlich nicht die Rede. Schütz u. Seb. Bach erlauben sich je einmal die jener Ausweichung nach E moll entsprechende nach A moll in der Tonart C mixolydisch mit 1 b. Seb. Bach thut dies in der von Mortimer mitgetheilten Melodie: Herr Jesu Christ wahr'r Mensch. In derselben macht Bach auch eine Modulation nach w phrygisch, welche aber darum nicht auffällt, weil das Phrygische als selbstständige Tonart so hoch fast nie erscheint.

Mixolyd. Melodien in A mit 2 ♯, in D mit 1 ♯, in Es mit 4 b, in E mit 3 ♯, in F mit 2 b sind seltener. Ueberhaupt giebt der 4te Ton der mixolyd. Tonleiter den Grundton derjenigen Durtonart an, welcher die nöthige Vorzeichnung zu entlehnen ist.

Den Ton b erlaubten die Alten nach Sct. Bernard's von Clairvaux Zeugniß nur zur Vermeidung der übermäßigen 4 f — h und umgekehrt, entweder in unmittelbarer oder durch wenige andere Töne unterbrochener Aufeinanderfolge (s. Hommey Suppl. Patrum S. 12). In der phrygischen und mixol. Tonart durfte b am wenigsten vorkommen. Die späteren Musiker brauchen es öfter, halten es kurz vor dem Schlusse sogar für zweckmäßig und betrachten die mit b versehenen Stellen als plagalisch. Es ist dies oft eine nicht gerechtfertigte Ab-

weichung. Außerdem wird zuweilen auch f erhöht, wo nicht einmal ein Schluß ist, z. B. in: Urząd zbawiena 2c. g d e d g f e d, was man, nach D versetzt, mit cis statt c singt. Die völlig ähnliche Mel. Jesus Chr. unser Heiland 2c. (nicht die gleichnamige protest.) zeigt, daß jene mixol. sei. In Ecce Panis Angelorum — Oto chléb anielski żywy, muß die große 4 u. 7 (in D nämlich gis u. cis) durchweg vermieden werden.

Mixolydische Melodien sind: Fortem virili pectore. Lauda Sion. Jesu dulcis memoria = Jezusa słodkie wspom. Dies sind die heil. 10 Geb. Ein Lämmlein geht und trägt. Ach wir armen Sünder. O Christenmensch. Auf diesen Tag bedenken wir. Warum sollt ich mich denn grämen (mit Schluß in G). Die Nacht ist kommen.

Goud. Ps. 15, 19, 27, 30 = 76 = 139. 44, 46 = 82, 57, 58, 74 = 116. 85, 87, 93, 103, 113, 117 = 127, 121, 126, 136, 145.

Der Charakter der mixol. Tonart wird als erhaben und majestätisch, dabei jugendlich und frisch geschildert (ihrer normalen Höhe wegen), daher man die in ihr, so wie in der authent. jonischen Tonart gesetzten Melodien — schneller singt, als die aus andern Tonarten.

Als harmonisirtes Beispiel folgt der von Sct. Gregor dem Gr. herrührende Gesang: Grates nunc omnes reddamus Domino Deo | qui sua nativitate | nos liberavit | de diabolica potestate | huic oportet | ut canamus cum angelis | semper: gloria in excelsis. Auf jede Silbe kommt nur 1 Note. Die Noten sind im Werthe gleich. Die Harmonie vermeidet leiterfremde Töne.

f g a a g $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ h c — c | d $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ h $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ —
F C F A^{6}_{3} C F E^{6}_{3} A F E^{6}_{3} D^{6}_{3} C F C | $\bar{\bar{H}}^{6}_{3}$ C E^{6}_{3} C G A F C G |

$\bar{\bar{c}}$ h d $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ | $\bar{\bar{c}}$ h c $\bar{a}$ g f g a g $\bar{g}$ | d d $\bar{g}$ a g —
E^{6}_{3} G H^{6}_{3} C C | C G E^{6}_{3} F C A^{6}_{3} E^{6}_{3} F C G | $\bar{H}^{6}_{3}$ $\bar{G}$ E^{6}_{3} F C^{65}_{43} |

d $\bar{g}$ a $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ f e d | $\bar{g}$ a g $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ g
G E^{6}_{3} F E^{6}_{3} C F A $\bar{D}$ | C F E^{6}_{3} A D A F C G.

Die VIII. oder hypomixolydische Tonart.

§ 50. Im Gregor. Kirchengesang ist die plagal. mixol. Tonart von der authent. nur durch den Umfang verschieden (s. S. 13) und erhält daher ebenfalls nur h, außer wenn eine übermäßige 4 vermieden werden soll (vergl. Janssen S. 108). — Die Alten bezeichneten den Charakter dieser Tonart als recitativartig (erzählend) und letztere deswegen als allgemein anwendbar.

Die Hauptcadenz des VIII. Tons ist der authentischen ganz gleich. — Die herrschende Cadenz ist die auf der 4 (C jonisch), die theilnehmende im unteren D dorisch, die Mittelcadenz in F (Octav- auch Terzlage), die beigefügte Cad. im oberen D dorisch, auch auf dem Tone h als Terz von G dur.

Nachdem die Schranken eines festen Umfanges der Tonleitern gefallen waren, nannte man die Melodien in G mit h „mixolydisch“, mit b aber „hypomixolydisch“. Die neuere hypomixol. Tonleiter ist also folgende: g a b c d e f g. Sie würde dem Gregor. System entsprechen, wenn man C statt G zum Grundton nähme. — Das b mildert die Kraft der Melodie bedeutend, daher der Charakter der hypomixol. Tonart Bescheidenheit und Ergebenheit ausdrücken soll (Buttstedt). Während die Cadenz auf der Gregor. Dominant (C jonisch) in dem alten VIII. Kirchenton eine Hauptrolle spielt, kommt sie in der neueren hypomixol. Tonart (mit b) fast gar nicht vor, wol aber die in der Quint (D dorisch) und zwar meist in abwärtsgehender Richtung. Diese Modulation unterscheidet G mixolyd. mit 1 b von G äolisch mit 2 b. Uebrigens hat die hypomixol. Tonart die große, die äolische und hypodorische Tonart aber die kleine Sext. Die äolische Tonart weicht in die phrygische aus, die hypomixol. nie.

Der Hauptschluß der neueren hypomixol. Tonart wurde sonst auch in G dur gemacht; jetzt geschieht er fast nur durch

D dur G moll (selten umgekehrt). Man vermeidet dabei den Ton es in den vorhergehenden Akkorden; der Schluß würde sich sonst von dem äolischen in G nicht unterscheiden. Nebenschlüsse sind: A dur D moll, D moll A dur; C dur F dur, F C; G dur C dur u. C G (sehr selten); F dur B dur u. B F (selten); G moll D moll; G moll A dur oder B^6_3 A dur selten, weil eigentlich als phrygisch unerlaubt. — Der 1te, 3te, 5te u. 7te Schluß sind ganze, die übrigen halbe Schlüsse. Jeder kann übrigens in verschiedenen Lagen des Schlußdreikl. stattfinden.

Auch die neuere hypomixol. Tonart fängt nicht immer im Grundton G moll, sondern auch in F dur oder C dur oder D moll an, so daß sie sich erst später zu erkennen giebt. — Man thut wohl, die große Sext e, als Hauptkennzeichen, bald nach dem Anfange und recht oft hören zu lassen.

Viele hypomixol. Melodien sind in A moll, aber — um die große Sext zu erhalten, mit 1 Kreuz gesetzt. Da die VIII. Tonart bei den Alten die große Terz h, bei den spätern Musikern die kl. Terz b erhielt, können die Bezeichnungen der Melodien nicht durchweg übereinstimmen. Zum großen Ärger Mortimers nennt Walther in seinem musik. Lexikon mit den Katholiken die Melodien: Veni Creator Spiritus ꝛc. (Komm Schöpfer Geist der Heiligkeit ꝛc. Brosig Anhang Nr. 4), Gott sei gelobet und gebenedeiet ꝛc. u. Gelobet seist du Jesus Christ ꝛc. — „hypomixol.", die neueren Choralbücher aber „mixol." Ebenso verhält es sich mit: Nocte surgentes vigilemus. Verbum supernum prodiens (im Advent). Jam sol recedit igneus etc. oder O lux beata Trinitas (Der Du bist Drei in Einigkeit), Iste Confessor. Custodes hominum. Te Joseph celebrent. Virginis proles. Wisi na krzyżn.

Nach neueren Begriffen sind hypomixol.: Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt. (In dem alten Gothaer Cantionale sacrum schließt diese Mollmelodie in G dur.) O du Tochter Zion. Ein Kind ist uns geboren heut. Jesu Kreuz Leiden u. Pein.

Goudimel Ps. 7, 23, 28 = 109, 40, 61, 77 = 86, 120, 129, 146.

Folgende Melodie aus der Zeit des heil. Ambrosius ist aus dem „Tetrachordium musices von Cochläus (Nürnberg 1512) durch Maslon mitgetheilt und hat als Text den Hymnus: Ut queant laxis (vergl. S. 17). Das b ist mehr zufällig, weil sonst die übermäßige 4 f h entstehen würde, daher der Schluß in dur. Auf jede Note kommt 1 Silbe. Die drei verschiedenen Notengattungen sind durch Lesezeichen unterschieden, wovon der Punkt eine 4/4 Note, der Strichpunkt eine halbe und das Komma eine Viertelnote anzeigt.

$\bar{g}$; g, g; b. — a. g; g, f; e; f. — f. | $\underline{b}$; b, b. a. g. a;
Gb B^6_3 G D^6_3 E^6_5 F B^6_3 C D G^6_b F B F | D^6_3 G G^6_3 F C F

a, g. f; g. g. | a; a, $\bar{\bar{c}}$. d. $\bar{a}$. b; b, a; g; a. a. |
A^6_3 C D H^6_5 C | F D A F^6_3 D B D^6_3 F C F F |

g; g, f. g. g.
G♮ C F C G♮

Da Sct. Ambrosius den VIII. Ton noch nicht hatte, mag er diesen Gesang zum I. gezählt haben.

Die I. oder dorische Tonart.

§ 51. Diese „würdevolle, feierliche, für Alles anwendbare Tonart" umfaßt die Tonleiter d e f g a h c d. Die große Sext h führt die Möglichkeit einer Modulation nach C jonisch herbei und giebt dem Dorischen einen harten Dreikl. auf der Subdom. G, den wir sonst nirgends finden. Außer der Modulation nach G mixol. findet auch die nach F lydisch statt, so daß die I. Tonart nur da moll ist, wo sie in der Tonica D bleibt, oder nach ihrer Domin. (Amoll äolisch) ausweicht. Die letztere Ausweichung ist besonders charakteristisch, indem sie in vielen Melodien gleich in der 1ten Choralzeile vorkommt und sich auch später gern noch einmal zeigt; ja manche Melodien z. B. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Christ

unser Herr zum Jordan kam rc. schließen sogar in A äolisch*). Dergleichen Melodien sind, abgesehen von ihrem Umfange, schon darum nicht als äolisch zu betrachten, weil das Dorische in der äolischen Tonart nicht vorkommen darf. Ebenso weicht die dorische Tonart nie in die phrygische und daher auch nicht gern in die damit ähnliche Terzlage des jonischen C aus. Davon hat das Sprichwort „a dorio ad phrygium“ (= ein greller Uebergang von einem Gegenstande zu einem ganz verschiedenartigen) seinen Ursprung. — Die Harmonie der dorischen Tonleiter wäre

d e f g a h c d. d c h a g f e d.
D A♯ D C F E♯ A D. D A E F C D A♯ D.

Vor dem Schlußdreiklang D moll nahmen die Alten A moll, später bald A dur, bald A moll. Heute hört man nur A dur, wobei es wol auch bleiben wird. (s. S. 80) A dur D moll oder D moll A dur bilden also die Hauptcadenz der I. Tonart. Die herrschende Cadenz wäre E dur A moll, oder A moll E dur äolisch; die Mittelcadenz C dur F dur oder F. C. lydisch; die theilnehmende Cad. C dur G dur oder F dur G dur mixol. und die beigefügte G dur C dur oder C G jonisch. Anstatt der mixol. Cadenz machen neuere Choralisten oft eine durch D dur G dur. Bei der lydischen Ausweichung findet man sehr häufig das zweckmäßigere h, wo manche b verlangen, z. B. in c h a g f
A E(♯) F C F. Nothwendig ist im I. Ton b statt h, 1) wenn bei einem Gange aufwärts f berührt wird und h der höchste Ton ist. 2) bei den Stellen f h und h f u. s. w. (s. S. 31) Die unrichtige Verwandlung des h in b hat oft die Ausweichung nach der Quart moll (G moll) herbeigeführt, welche nur der neueren hypodorischen Tonart

*) Mortimer sagt S. 102, aus der Abweichung dieser beiden Melodien erhelle, daß „Luther und seine Gehilfen," die nicht alle Componisten von Profession gewesen seien, sich auch nicht immer als Muster guter Ordnung gezeigt hätten.

eigen ist. Ueberhaupt werden Stellen mit b von den späteren Tonlehrern als plagalische Beimischungen betrachtet. — Vor dem Schlusse vermieden die Alten das b ebenfalls, daher findet man oft die Cadenzen: $\begin{matrix} e & e & D \\ Gis^{6}_{5} & A\sharp & D\natural \end{matrix}$, sogar $\begin{matrix} g & e & d \\ G\natural & A\sharp & D\natural \end{matrix}$

Während mixol. und phrygische Melodien oft in einem fremden Tone beginnen, kommt dies in der dorischen Tonart fast gar nicht vor. Der Schluß ist ebenso regelmäßig, wenn er nicht etwa plagalisch gehalten wird (D moll A dur oder G moll D dur) oder in A äolisch geschieht.

Die dorischen Melodien kommen außer in D ohne Vorzeichnung auch in C mit 2 b und in E mit 2 ♯ vor; doch auch trügt die Vorzeichnung oft, indem Manche, der eingestreuten kleinen Sext wegen, ein ♯ weniger oder ein b mehr vorzeichnen, als eigentlich nöthig ist. Man macht sich nämlich eben kein Gewissen daraus, in der Harmonie, wenn nicht gar auch in der Melodie, nach Belieben b anzubringen, also die I. Tonart zu reduciren.

Dorische Melodien sind: Pange lingua gloriosi lauream. poln. Krzyżu św. nadewsz. Ad regias Agni dapes. Ave maris stella. Salve Regina (in D moll). Ut queant laxis. Placare Christe servulis. Credo in Te (Herr ich glaube, Herr ich hoffe) poln. Boze kocham Cię (ursprünglich äolisch), Zawitaj Pani świata. Daj nam Chryste wspomżenie. Ojcze Boże wszechmog (gemischt). Chwała bądź Bogu (gemischt). Osobliwy i prawdziwy. Hejnał wszyscy. Chrystus Pan zmartwychwstał Wstał Pan Chrystus etc. mit dem Refrain: Pochwalmy Boga. Płaczcie Anieli (Anfang in der Quint). Erschienen ist der herrliche Tag ꝛc. poln. Dziś nam nastał dzień ozdobny (Miod. S. 138). Christus ist erstanden ꝛc. (Christ fuhr gen Himmel) poln. Chrystus zmartwychwstan jest (gemischt). Wir glauben all' an einen Gott. Thu auf, thu auf o schnödes Gut (gemischt). Brosig 5. 37. 39. Christ unser Herr zum Jordan. Durch Adams Fall. Ach Gott und Herr (urspr. M.). Jesus Christus unser Heiland der von uns den Gotteszorn. Mit Fried' und Freud' fahr. Ich hebe meine Augen auf. Vater unser im Himmelreich.

Jesu meine Freude. Ach Gott, thu Dich erbarmen. Du o schönes Weltgebäude. Ach was soll ich Sünder machen. Sollt' ich meinem Gott nicht singen.

Goud. Ps. 2. 5. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14 = 53. 20. 24 = 62 = 95 = 111. 33 = 67. 34. 37. 41. 45. 48. 50. 59. 78 = 90. 88. 91. 92. 96. 104. 107. 112. 114. 115. 125. 128. 130. 137. 143. 148. 149.

Als harmonisirtes Beispiel des I. Tons diene der uralte Hymnus: Ad regias Agni dapes etc. nach der verkürzten Krakauer Gesangweise und mit angehängtem Amen:

d d e f $\underline{d}$ c f‿g $\bar{a}$ | $\bar{a}$ g $\bar{c}$ d c‿h c h $\bar{a}$ |
$\bar{D}$ F^{6}_{3} A♯ D $\bar{G}$♮ A A^{6}_{3} C F | F C E^{6}_{3} H^{6}_{3} C D^{6}_{3} A E♯ A |

$\bar{a}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ f $\underline{d}$ $\bar{e}$ | $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$‿g f‿e f e d |
$\underline{A}$ F E^{6}_{3} H^{6}_{3} C F $\bar{G}$ C | C C H^{6}_{3} A♯ — D A♯ F^{6}_{3} A♯ D |

$\bar{c}$ d e f e d
A G C F A♯ D.

Die II. oder hypodorische Tonart.

§ 52. Der feierliche, freudige Ton der authentischen dorischen Tonart verschwindet in der plagalischen und macht düsterer Traurigkeit, Zerknirschung und dumpfer Schwerfälligkeit Platz. Dies hat seinen Grund in der sehr tiefen Lage der hypodorischen Tonleiter (A H c d e f g a, Grundton D) und in der Neigung derselben, sich in moll zu bewegen. Schon die Alten erlaubten nämlich dieser Tonleiter, oben die kleine Sext b zu erreichen. (h wird durch f unmöglich gemacht, unten aber bleibt H). Die kl. Sext erlaubt die Ausweichung nach A äolisch und G mixol. nicht, denn dazu gehört h, erzwingt hingegen auf der Quart G den weichen Dreikl. Dieser kommt in einer andern weichen Tonart auf der Quart nicht vor und macht daher die hypodorische vorzugsweise düster. Die nächste Folge davon ist die langsame,

schwerfällige Bewegung dieser Tonart und ihr Vortrag mit tiefer, dumpfer Stimme. Die erschütternden Todtengesänge: Dies irae u. Libera me Domine sind hypodorisch, obgleich jener authentisch Kraftstellen z. B. Tuba mirum — enthält. Wenn man nun aber auch die feierlichen Präfationen*), das Pater noster und manche durchaus nicht traurige Hymnen in dieser Tonart findet, so ist dies ein Beweis, daß die Alten durch letztere die ihnen fehlende äolische Tonart zu ersetzen suchten. Diese stimmt, plagalisch gehalten, in ihrer Tonleiter mit der hypodorischen ziemlich überein, und nur die tiefste Stufe der letzteren (A H) ist eine ganze, bei der plagal. äolischen aber eine halbe, e f. — Man darf annehmen, daß dergleichen Melodien höher, schneller und stärker gesungen worden seien, als die dem Charakter der II. Tonart entsprechenden.

Die hypodor. Tonleiter wird der authentischen dorischen ähnlich begleitet, nur kann man zur 1ten, 4ten und kleinen 6ten Stufe den Molldreiklang auf der Quart nehmen. Die Hauptcadenz ist ganz dieselbe, wie im Dorischen (A dur D moll oder D moll A dur, zuweilen G moll D dur); — die herrschende Cadenz ist C dur F dur oder F dur C dur; — die theilnehmende G moll (oder B^6_3) A dur, selten in A moll unter dem

*) Die feierlichen Gesänge des Priesters vor dem Beginne des wichtigsten Theils der heil. Messe. Janssen tadelt (S. 194) die Gewohnheit, in den Präfationen und dem Pater noster halbe Töne zu singen, die auf Noten nicht stehen. Einen noch größeren Tadel verdient der Mißbrauch, diese erhabenen Gesänge auf eine dem Choral zuwiderlaufenden Weise (mit Läufern und allerlei Schnörkeln) auf der Orgel zu begleiten. Singt der celebrirende Geistliche gut, so wird der Gesang mit einer ganz einfachen Orgelbegleitung in ganzen Akkorden — mit fester Beobachtung der Melodie in der Oberstimme und ohne alle Zwischenspiele — einen großartigen kirchlichen Eindruck machen. Ist der Sänger oder Spieler nicht fest, so störe man die Andacht nicht durch eine von der Kirche gar nicht eingeführte musikalische Produktion des Organisten. — Die Präfationen sind im 16. Jahrh. durch Guidetti, Schüler Palestrina's, revidirt und corrigirt worden.

Grundtone. — Die Mittelcadenz, gebildet durch die Melodietöne g f e oder e f e, sollte eigentlich phrygisch behandelt werden; da dies aber im Dorischen ungebräuchlich ist, macht man den Schluß in der Terzlage von C dur. — Die beigefügte Cadenz findet in der Octavlage des C unter dem Grundton in jonischer Weise, häufiger aber auf G (D dur G moll oder G moll D dur) statt. Die letztere Cadenz erscheint gern noch einmal, so wie im Dorischen die äolische. — Kommt h und c über dem Grundton vor, so ist dies eine Einmischung der authentischen dorischen Tonart, die als dann auch als solche behandelt werden muß.

Die hypodorischen Melodien kommen zuweilen 1 Ton höher mit 2 ♯ oder 1 ♯ und vor c einem ♮ vor, welches die erniedrigte 6te Stufe anzeigt. Hypodorische Melodien in A moll müßten unter dem Grundton fis, über demselben f haben und oben nach der Quart D moll ausweichen, wären aber ihrer Höhe wegen nicht zweckmäßig. Wol kommen dergleichen angeblich transponirte Melodien im Gregor. Choral vor; da sie aber nur f enthalten, müssen sie als äolisch angesehen werden. Ein besonderer Name für die äolische und jonische Tonart ist im latein. Choral nämlich nicht allgemein angenommen worden. Weichen solche Melodien nach D moll aus, so sind sie in der That hypodorisch. — Steigen dorische Melodien nicht bis zur Sext hinauf, so können nur die Cadenzen zwischen authentisch und plagalisch entscheiden; doch sind solche Melodien meist plagalisch.

Melodien in der II. Tonart: Audi benigne Conditor. Ex more docti mystico. Quem terra pontus sidera. Jesu corona virginum = Regis superni nuntia Victimae paschali, poln. Ofiarujmy chwałę w wierze. Dies irae, poln. Dzień on dzień sądu. Pod Twoję obronę. Rozmyślajmy dziś. Zawitaj ukrzyżowany. Płacz, płacz kto żyw. Płaczcie Anieli (anfangend in der Oktav). Chorągiew Króla wieczn. Oduszo wszelka nabożna. Ich ruf' zu Dir Herr Jesus Christ. Vater unser ins Himmels

Thron. Hilf Gott, wie geht das immer zu. O Gott erbarm Dich mein. O Herr wend' Deinen Zorn von mir. Gott hat das Evangelium (Schluß in A dur mit vorhergehendem $^6_3$ Akkord auf B).

Goud. Ps. 22. 38. 65 = 72. 80. Als harmonisirtes Beispiel folgt der Todtengesang: Dies irae, poln. Dzień on dzień mit Amen.

f e f d e c d d | f f g f e d c e f e d
D A♯ D F$^6_3$ E♯ A D$^{54}_{32}$ D$^1_3$ | D B— A— B F C A$^6_3$ A♯ D
3— 3—

a c d d c e f e d | :,: a g f e f f g a a :,:
C$^6_3$ A F$^6_3$ D$^6_3$ E$^6_3$ C A$^6_3$ A♯ D | F$^6_3$ Cis$^6_3$D A♯ D F$^6_3$ B$^6_3$ A♯ D

a g f e g f— e d | a g f — e g a b — a
A♯ Cis$^6_3$D G♭ E^6♯ F G A♯ D | F^6 G♮ A$^6_3$ H$^6_3$ C C F D E F
$^6_3$= 3 $^3_6$

a g f e g f e d | c e$_6$ f e d c d
F C D G♭ E$_6$♯ D A♯ D | A G♭ A$^6_3$ C G♮ A D.

Im 6ten und vorletzten Akkorde ist wegen des hohen Alters dieser Melodie der Leitton c unerhöht geblieben, den man jetzt in cis verwandeln würde.

Bei der Annahme von nur 8 Kirchentonarten betrachtet man die Mollmelodien mit kleiner Sext, welche nur im Hauptton bleiben, oder höchstens nach der Durtonart auf der Oberterz und Untersecunde, oder nach der Molltonart auf der Oberquart, allenfalls auch durch Halbschluß nach der Durtonart auf der Oberdominant ausweichen, — als hypodorisch; — also auch die meisten äolischen Melodien, welche nicht ins Phrygische ausweichen.

Die IX. und X. oder äolische Tonart.

§ 53. Noch unbeendigt ist der Streit der neueren Tonlehrer über die Zulässigkeit der großen oder kleinen Sext in der aufwärtssteigenden Molltonleiter. Die Alten waren da-

rüber im Reinen, indem sie jeder der beiden Sexten einen festen Platz in einer besonderen Tonleiter angewiesen. Sie hatten die dorische Tonleiter mit großer, die äolische mit kleiner Sext. Im Dorischen spricht sich in Folge der großen Sext feierliches Lob und hohe Freude aus, im Äolischen aber durch die kleine Sext mehr stille Gefühle, als frommes Dulden, Wehmuth mit Ergebung, doch auch Schwärmerei und Zärtlichkeit. — Die innige Verbindung des Äolischen mit dem Phrygischen und die nicht gebräuchlichen Ausweichungen nach der Quart — D moll dorisch — und nach der Quint — E durch H dur — unterscheiden die äolische von der weltlichen Molltonart. Zur Ausweichung nach E dur durch H dur fehlen die Töne fis und dis; aber ins Dorische auszuweichen gewährt keine Schwierigkeit. Diese Ausweichung ist nur darum untersagt, damit das Äolische von dem Dorischen sich besser unterscheide und selbstständig bleibe. Dorische Melodien sind ohnehin sehr häufig und weichen oft ins Äolische aus, so daß man äolische Melodien mit dorischen Ausweichungen leicht für dorisch halten könnte. — Uebrigens ist der Unterschied beider Tonarten auch ohne den von der Sext herrührenden noch bedeutend, nämlich: 1) In der dorischen Tonart giebt es eine Ausweichung nach moll (A äolisch); die äolische Tonart weicht nur nach dur aus.

2) Die dorische Tonart zieht die Ausweichung nach A äolisch jeder andern vor, hat sie gern kurz nach dem Anfange und bringt sie oft später wieder; die äolische Tonart zieht keine Modulation der andern vor.

3) Das Dorische geht gern in die Durtonart, das Hypodorische in die Molltonart auf der Quart, das Äolische weicht nach der Quart nie aus.

4) Die äolische Tonart geht sehr gern, die Dorische nie ins Phrygische über.

5) Während die authentische und plagalische dorische Tonart vermittelst der großen und kleinen Sext oft wechseln, ge-

schieht dies im Äolischen nicht. Der äolische Hauptschluß wird gebildet durch E dur A moll oder umgekehrt.

Die nächste Verwandtschaft hat die äolische Tonart in harmonischer Beziehung zu dem jonischen C dur; letzteres bildet sogar im Hypoäolischen (ihm gehören, dem Umfange nach, die meisten äolischen Melodien an,) die Dominant im Gregorianischen Sinne. Die Cadenz dafür ist G dur C dur und umgekehrt. Das Jonische führt die Verbindung mit dem Mixolydischen G (Cadenz C dur G dur), mit dem lydischen F (Cadenz C dur F dur und umgekehrt), in neueren Melodien selbst mit G dur hypojonisch (Cadenz D dur G dur und umgekehrt) herbei. Die wichtigste Verbindung des Äolischen durch das Jonische ist die mit seiner authentischen Gregorianischen Dominant, dem phrygischen E (Cadenz A moll E dur, oder — nach unten D moll E dur, nach oben F^{6}_{3} E dur). Während manche äolische Melodien gar nicht ausweichen u. daher einen düstern, schwermüthigen Charakter annehmen, sind andere, bis auf den äolischen Schluß ganz phrygisch. Sie wurden von den Alten wegen Mangel der äolischen Tonart als phrygisch bezeichnet und nehmen wirklich an der Kraft des Phrygischen Antheil. Auch die Einmischung des Jonischen, Mixolydischen und Lydischen bringen manche äolische Melodie mehr oder weniger dem Durgeschlecht nahe: oft gehört sogar der Anfang und die ganze Melodie, mit Ausnahme des Schlusses, dem harten Geschlecht an, z. B. in Ps. 36 von Schütz: Ich sag's von Grund mein's Herzens 2c. In: Gekreuzigter mein Herze sucht 2c., ist Anfang und Schluß äolisch, die ganze übrige Melodie aber dur und vollkommen phrygisch. — Je öfter die äolische Tonart ausweicht, desto mehr schwindet ihr schwermüthiger Charakter und geht, bei der plagalischen Haltung der meisten Melodien dieser Tonart, ins Liebliche und Zärtliche über. Weil letztere weniger Feuer besitzt, als die dorische, werden ihre Melodien langsamer gesungen. — Außer ihrer Normalhöhe (in A ohne

Vorzeichnung) — findet man Melodien in G mit 2 b, in Fis mit 3 ♯ und in F mit 4 b; die Vorzeichnung ist also die der Molltonleiter mit gleichem Grundton. — Die Harmonie der äolischen Tonleiter würden am besten folgendermaßen einzurichten sein:

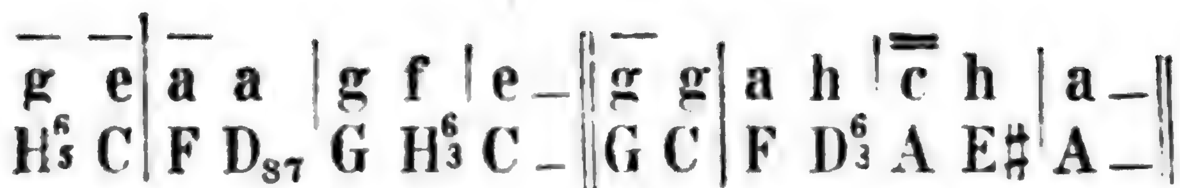
a h c d e f g a a gis a | a a g f f e d c h a
A E♯ A G C A^6_3 C F D^6_3 E A | A F C A^6_3 H^6_3 C G A E♯ A

Äolische Melodien: Veni Redemptor gentium = Nun kommt der Heiden Heiland ꝛc. vom heil. Ambrosius, der sie wahrscheinlich als dorisch betrachtet hat. — Puer natus in Bethlehem, poln. Dzieciątko się narodziło. (Melodie aus A moll mit Alleluja) deutsch: Ein Kind geboren zu Bethlehem. — Zawitaj ukrzyzowany. Jezu Chryste Panie miły. Trójca Bóg Ojciec. Szczęśliwy kogo Opatrzn. Ztąp Duchu przenajśw. (Veni Sancte Spiritus). Jezu w Ogrójcu und Przez czyszczowe upalenia (die in den Seminarien gebräuchlichen Melodien). Auf meinen lieben Gott. O Traurigkeit, o Herzeleid. — Christe qui lux es et dies = Christ der Du bist Tag und Licht. Christ der Du bist der helle Tag. — Allein zu Dir Herr Jesus Christ. O Gott, Du frommer Gott (A moll). Ich ruf' zu Dir Herr Jesus Christ. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn. Nun sich der Tag geendet hat. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Herr ich habe mißgehandelt. Herzliebster Jesu was hast Du verbrochen. Wenn meine Sünden mich kränken. Was mein Gott will gescheh allezeit (ursprünglich dorisch). Wir Christenleut. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Die Melodie: Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit ꝛc., ist die einzige, welche eine dorische Ausweichung enthält. — Brosig 3. 8. 10. 17. 33. 51. 55.

Goud. Ps. 4. 6. 16. 18. 39. 55. 106. 110. 144.

Als harmonisirtes Beispiel diene die Melodie: „Reinste Jungfrau nimm von Sündern" ꝛc. vom Jahre 1690 (Brosig No. 51).

2/2 e e | a a | g f | e — | e — ‖ g g | a g | ah c | c h | c — ‖
A G^6_3 | F A^6_3 | C D | 5 — 43♯ E — | A — ‖ E^6_3 C | F E^6_3 | 3 — D — A | F^6_5 G | C — ‖



Vorstehende Melodie ist, wie die meisten äolischen Gesänge, ihrem Umfange nach plagalisch, also eigentlich hypoäolisch, ohne jedoch so benannt zu werden.*) Man hat nämlich nach dem Muster der neueren hypodorischen und hypomixolydischen Tonart eine hypoäolische mit dem gewöhnlichen Grundton A, aber mit b statt h — gebildet. Die entsprechende Tonleiter: a b c d e f g a wäre wie F dur und D moll zu behandeln; natürlich müßten die Melodien einen Hauptschluß durch die Dreiklänge E dur A moll (oder umgekehrt) erhalten. Mortimer führt im Anhange S. 107 die Melodie: O Heiland Jesu Christ rc., als solche auf, deren Verszeilen folgende Cadenzen haben: $G\natural\ C_8$, — $Cis_7\flat\ D_5$, — $A\sharp\ D_8$, — $C_5\ F_8$, — $H^{10}_{\,8\,3}\ C_5$, — $C_7\flat\ F_3$, — $F_3\ C_5$, — $E\sharp\ A$. — Als Abwechselung der authentischen und plagalischen äolischen Tonart im gleichen Sinne hat Mortimer die Melodie: O Wächter wach und bewahr deine Zinnen rc. in A moll ohne Vorzeichnungen mit den Cadenzen: $F_3\ B_5$, — $F^6_3\ A_8$ abwärts, — und dem plagal. Schlusse: $Cis_7\flat\ D_5$ (Cis e g b — D d f a). Dergleichen Melodien sind so unbekannt, daß ich ihrer eben nur der historischen Seltenheit wegen erwähne.

Die III. oder phrygische Tonart.

§ 4. Die eigenthümlichste und kirchlichste der Kirchen-

*) Walther nennt in seinem musikal. Lexikon dergleichen Melodien (Allein zu Dir Herr Jesu Christ. Wär Gott nicht mit uns. Wo Gott der Herr nicht bei uns.) mit Recht hypoäolisch, was Mortimer tadelt. Die ältere Geschichte der Kirchenmusik überhaupt ist Letzterem unbekannt.

tonarten ist die phrygische. Ihre Eigenthümlichkeit besteht in der kleinen Secunde und der durch sie und die kleine Septime hervorgerufenen gravitätischen Schlußweise D moll E dur. Ferner unterscheidet sich das Phrygische von jeder anderen Tonart durch die Unmöglichkeit, in die Dominant h auszuweichen. Auf letzterer fände, der Töne d und f wegen, ein zum Dominantendreiklang nicht tauglicher Akkord mit kleiner Terz und verminderter Quint statt, der im Choral überhaupt möglichst vermieden wird. (Mit der Terz im Baß wird er als leitender Terz-Sexten-Akkord brauchbar). — Eine dritte Eigenthümlichkeit der phrygischen Tonart besteht in der Modulation nach der Molltonart auf der Quart (A äolisch) und aus dieser nach der Molltonart der folgenden Quart (D dorisch). Durch F jonisch ist nämlich das Phrygische mit dem lydischen F und dem mixol. G, durch letzteres wieder mit D dorisch verwandt. Somit kann das Phrygische in jede andere Tonart ausweichen und verschmäht in den neueren Melodien selbst die Ausweichung ins hypojonische G dur mit fis nicht. Obgleich die Modulationen nach dem Äolischen (sie erscheint zuweilen gleich in der ersten Choralzeile) und nach dem Jonischen die gewöhnlichsten sind, weil die phrygische von diesen beiden Tonarten herstammt: so zeigt sich doch im Phrygischen kein Drang, recht bald nach einer bestimmten Tonart überzugehen. Demnach sind die phrygischen Melodien ruhiger als die dorischen, und da sie in tiefern Stimmlagen (E ohne Vorzeichnung, D mit 2 b, Cis mit 3 ♯ und C mit 4 b) erscheinen, ist ihnen eine langsamere Bewegung um so angemessener.

Eine vierte Eigenthümlichkeit der phrygischen Tonart liegt in dem Umstande, daß ihr tonischer Dreiklang auf E sowol dur als moll sein kann, ohne ihren authentischen oder plagalischen Charakter zu ändern. E dur ist nämlich die Dominant der einen Stammtonart, der äolischen, — E moll aber die Mediante (Terz) von der anderen, nämlich von C jonisch. Viele Melodien fangen mit dem E moll Dreiklang an, lassen

ihn noch oft hören und schließen im E dur Dreiklang z. B. Te deum. — Das doppelte Geschlecht des tonischen Dreiklangs in Verbindung mit entsprechenden Ausweichungen nach dur und moll führt die Möglichkeit der phrygischen Tonart herbei, einen doppelten Charakter anzunehmen. Etwas Ähnliches fanden wir auch im Äolischen. Während die äolische Tonart Freude und Leid auf sanfte Weise ausdrückt, geschieht durch die phrygische Tonart beides auf eine sehr entschiedene Weise. Lebendigkeit und Heftigkeit (beide werden durch die schlagende Abwechselung der Modulationen herbeigeführt,) auf der einen, durchdringende Trauer und Klage auf der andern Seite — bilden den Charakter dieses gravitätischen Tongeschlechts der Kirche.

§ 55. Fängt das Phrygische in seiner Tonica E an, so erhält diese den E moll Dreiklang. Der Edur Dreiklang würde genommen werden, wenn E in der Quintlage erscheint u. unmittelbar darauf der A moll Dreiklang folgt z. B. in: Als Jesus an dem Kreuze stund 2c. Ach Gott vom Himmel sieh darein 2c. Daß der E moll Dreiklang in Verbindung mit seiner Dominant H dur bei den Alten nie vorkam, lag in der damaligen Stimmung der Orgel. — Außer dem regelmäßigen Anfange kann eine phrygische auch in jeder anderen Kirchentonart beginnen z. B. jonisch: Creator alme siderum = Gott heil. Schöpfer aller Stern, dorisch: A solis ortus cardine (Jesu Redemptor omnium.) Also heilig ist der Tag. Boże wieczny Boże żywy. Przez Twoje święte zmartwychp. Einen selbstständigen Schluß hat die phrygische Tonart nicht, sondern bildet diesen durch den äolischen Halbschluß A moll E dur, oder D moll (F^6_3) E dur. Die zweite Schlußweise ist die beste, indem ihr die beiden eigenthümlichen Leittöne d und f eine große Kraft und einen durch nichts zu ersetzenden kirchlichen Reiz verleihen. Mit Hilfe dieses Schlusses erhält die Tonleiter folgende Harmonie:

e e f g a h c d e . e e d c h a g f e
E♮ C F C F D$^6_3$ A F$^6_3$ E♯ · E C G A E F C D E♯

e f g a h c d e . e d ——— c h a
A D C F E$_6$ A F$^6_3$ E♯ · E♯ Fis$^6_3$ Gis$^6_3$ A H$^6_3$♯ C$^6_3$

g $^5_3$ f e
Cis $_6$ D$_{87}$ E♯ Die erste Behandlung weist auf die Abstammung vom Jonischen, die zweite auf die vom Äolischen hin (s. Mortimer S. 47.)

Cadenzen: 1) Hauptcadenz in E dur nach verschiedener Behandlungsweise, als:

g — f — e ———	*g — f e d — e — e*	*a g — f — c —*
e — d c h ———	*e — d cis d a h c h*	*f e — e, dc h —*
c b a — a, gis fis, gis.	*c b a g a — gis a gis*	*c c h a — a gis*
C — D — E ———	***C Cis D E F — E — E***	***F C — D — E —***

a — g — g — f — e	*g e c e*	*g e — e —— e*	*g e e*
f — f — e — d c h	*d c c h*	*d d — d c h c h*	*d c h*
c — d — c b a — gis	*g g a gis*	*h h — a —— gis*	*h a gis*
F A B H C Cis D — E	***H C A E***	***G G Gis A —— E***	***G A E***

g f — e ———	*e e ———*	*c — d e*	*f, cd, e*	*e d c — h*
e e, dc, h c — h	*c c, h a h*	*a — a h*	*a — h*	*a a a — gis*
c a — gis a — gis	*a a, gis fis gis*	*e — a gis*	*a — gis*	*e f e — e*
C D — D C A E	***A E ———***	***A G F E***	***D F E***	***Cis D A C E***

Die 4te Schlußweise ist von Seb. Bach; die letzte kommt auch als Endschluß vor und zwar mit der höheren Quint.

Der regelmäßige Schluß geschieht meist im tieferen E; die im höheren schließenden Melodien werden, ihrer Höhe wegen, in der Regel transponirt z. B. Heut triumphiret Gottes Sohn. — Herrschende Cadenz: G dur C dur jonisch; Mittelcadenz in G mixolydisch (C G oder F C G); theilnehmende Cadenz in A äolisch (E dur A moll und umgekehrt), auch Terzlage von G dur mit vorhergehendem D dur Dreiklang; beigefügte Cadenzen — F lydisch (C dur F dur und umgekehrt), auch D dorisch (A dur D moll). Zuweilen kommt auch eine äolische Halbcadenz in D moll und A moll und der hypojonische Ganzschluß in der Oktavlage (D dur G dur) vor.

Die innige Verbindung der phrygischen Tonart mit der jonischen ist die Ursache, daß selbst bessere Meister jener Tonart zuweilen einen Endschluß in der Terzlage des jonischen C geben z. B. im Tantum ergo, in: O Haupt voll Blut und Wunden 2c. Daß ein phrygischer Schluß dort kirchlicher klingen würde, liegt nahe; jedoch ist der jonische zuweilen auch von guter Wirkung, wenn die Melodie mehr jonisch als phrygisch ist. So lange als man nur 8 Tonarten annahm, zählte man die jonischen und äolischen Gesänge, wenn in jenen die äolische und in beiden die phrygische stark vertreten war, zu den phrygischen, weil in letzterer Tonart die beiden andern gleichsam enthalten sind. So hatten die Alten Melodien, die scheinbar ganz in C dur gesetzt waren, aber mit der Terz e anfingen und schlossen und demnach als phrygisch betrachtet wurden, z. B. Creator alme siderum. W dzień Bożego narodzenia. Gwiazdo morza. O wie sehr lieblich sind alle deine Wohnung'. Solchen Melodien giebt man einen jonischen Anfang in Cdur und einen phrygischen Schluß.

Stellen, wie d c h oder c a h, begleitet man nur dann mit G dur, wenn eine äolische Begleitung (A moll E dur) nicht recht passend wäre. — Ein phrygischer Halbschluß auf h (C_3^6 H^8 dur) kommt auch bei besseren Meistern vor. Es ist dies die Mediante (Terz) der neueren hypojonischen Tonica G. — b statt h erscheint im Phrygischen höchst selten und nur zur Vermeidung der übermäßigen Quart f h.

Phrygische Melodien: Pange lingua (Tantum ergo). Sacris solemniis. Martinae celebri. Regalis solio. Te splendor et virtus. Christo profusum. Coelestis urbs Jerus. Deus tuorum militum. Jesu Redemptor (A solis ortus) = Christum wir sollen loben schon. Patris sapientiae. = Christus der uns selig macht. Also heilig ist der Tag. poln. Wesoly nam dzień nastał gdy. Pan Christus zwyciężył (Miod. S. 463) Heut (oder „Nun") triumphiret Gottes Sohn. poln. Dziś Chrystus Król (Miod. S. 137) Media vita in morte sumus = Mitten wir im Leben sind. — Brosig Nro. 1. 34. 41. 49. auch 38 und 43, weil sie ursprüng-

lich mit dem ganzen Ton aufwärts schließen. Als Jesus an dem Kreuze stund. Kyrie fons bonitatis = Kyrie Gott Vater in Ewigkeit 2c. aus der bekannten „Psalmodie“ des Lucas Lossius (Nürnberg 1553), welche noch sehr viel alte lateinische und andere kath. Gesänge enthält. — Aus tiefer Noth schrei. Herr nun laß in Friede. Es woll' uns Gott genädig sein. — Folgende Melodien würde man nach alten Begriffen hypophrygisch nennen: Wir glauben all' und bekennen frei. Erbarm Dich mein o Herr und Gott. Mitten wir im Leben sind. Herr Gott Dich loben wir. Walthers Lexikon führt die letzten drei wirklich als hypophrygisch auf.

Goud. Ps. 17 = 63 = 70. 26. 31 = 71. 51 = 69. 83. 94. 100 = 131 = 142. 102. 132. 141. 147.

Als harmonisirtes Beispiel folgt die Melodie des alten poln. Osterliedes: Przez Twoje św. zmartwychp. mit dorischem Anfang. — Die Harmonie schlägt in die bessere neuere Behandlungsweise ein.

2/2	d, e f	g, a—	d, e f	g f, e	‖	g c—	h a, g	h, a
	d cis d	e f c	h c c	d— e	‖	e ec	d c h	e e
	a a a	c c a	g g a	g— g	‖	g a—	fis— g	g a
	F E D	C F—	F E A	H— C	‖	C A—	D— E	E C

a, ——	d, e f	g f—, e	‖	h, h h	h a, g	h c, d
d cis —	d cis d	e dc h	‖	e dis e	fis— e	e — f
f a —	a a a	a — gis	‖	g a g	h — h	g —gis
D A G	F E D	Cis D E	‖	E Fis E	Dis— E	E H

c h, a—	h	‖	e—	e, d	c h, a—	h —	h c, d	c,- a a
e— fis-	g	‖	g—	gis e	e — a—	e, dis	e — e	ec c d
a— a d	d	‖	c—	h h	a— a e	fis—	gis gis	a- a f
C— D-	G	‖	C, E	E Gis	A— C—	H—	E E	A- F D

g, f	e	‖	e, e	a, a g	g f—	e	‖
d—	c	‖	c d	c c e	e d c	h	‖
g—	g	‖	a gis	a a b	a ——	gis	‖
H—	C	‖	A H	A F C	Cis D—	E	‖

Anmerk. Wollte man die Harmonie ganz streng nehmen, so müßte der *h dur* Dreiklang vermieden werden.

Die IV. oder hypophrygische Tonart.

§ 56. Erscheint das Phrygische in plagalischem Umfange, so wird es durch diese tiefere Tonlage sanfter, oder nach der Meinung der Alten „schmeichelnd, anziehend, bewegend." — Seine Tonleiter h c d e f g a h (c) mit dem Grundton E wird der authentischen phrygischen gleich harmonisirt und auch die Ausweichungen und Cadenzen sind dieselben, nur ist die herrschende äolisch, die theilnehmende jonisch oder lydisch, die Mittelcadenz mixolydisch und die beigefügte dorisch oder G dur in der Terzlage. — Ist zur Vermeidung der übermäßigen Quart f h der Ton b statt h nöthig, so führt derselbe eine Ausweichung ins lydische F herbei. — Der IV. Ton mischt sich oft so mit dem III., daß fast kein Unterschied zwischen beiden zu bemerken ist.

Melodien im IV. Kirchenton: Te Deum laudamus = Herr Gott Dich loben wir ꝛc. ist in der That hypophrygisch, denn die Gregorianische Dominant a und die nach dem „Salvum fac" (bei „Täglich Herr Gott") eintretende Melodie des IV. Gregor. Psalmentones — sind untrügliche Kennzeichen jener Tonart. — Primo die quo Trinitas. Lucis Creator optime. Quodcunque in orbe. Decora lux. Miris modis repente. Salutis humanae sator. Exultet orbis gaudiis. Creator alme siderum. Witaj dniu św. żądany (Salve festa dies). W dzień Bożego narodz. Boże wieczny Boże żywy, — und wenn man nur 8 Kirchentonarten annimmt, die sonst äolische Melodie: Ztąp Duchu przenajśw. Da „Gwiazdo morza" älter ist, als der Gebrauch der heutigen Tonarten, kann die Melodie nur hypophrygisch sein und ist später nach D, Es, F transponirt worden.

Der harmonischen Uebereinstimmung dieser plagalischen Tonart mit ihrer authentischen wegen liefere ich kein harmonisirtes Beispiel für jene. Aus gleicher Rücksicht zählen die Protestanten ihre hypophrygischen Melodien zu den authent. phrygischen und erwähnen jener Tonart fast gar nicht mehr.

Nur zwei Melodien (O Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. und O großer Gott von Macht ꝛc.) finden sich in manchen protestantischen Choralbüchern mit der Aufschrift „hypophrygisch" und zwar wegen ihres Anfanges und Schlusses im E dur Dreiklang in der Quintlage. Man transponirte sie früher nach D mit 2 b (eigentlich G moll).

Im lateinischen Choral ist der IV. Ton sehr stark vertreten und lebt daher, der Behauptung mancher Lehrbücher entgegen, noch kräftig fort.

In dem langen Weihnachtsliede: Lobsinget allsammt Christo ꝛc. (s. Mortimer No. 146) wechselt G moll mit E phrygisch. Jenes Gmoll ist eine von E nach D transponirte Einmischung des Hypophrygischen in der Bedeutung, die eben bei der Erwähnung der Mel. O Gott vom Himmel sieh ꝛc. und O großer Gott von Macht ꝛc. angeführt worden ist.

Die V. u. VI. oder lydische resp. hypolydische Tonart.

§ 57. Die quintenweise Reihenfolge der alten Tonarten hat mit der phrygischen ihr Ende erreicht. Eine Tonart auf der folgenden Quint h ist nämlich ohne chromatische Töne, die bei den Alten nie wesentlich werden konnten, nicht möglich. Wenden wir uns zur jonischen Stammtonart (Cdur) zurück, so fällt uns als Haupteigenthümlichkeit derselben ihre Neigung auf, lieber nach der Subdominant F, als nach der Dominant auszuweichen. Jene ist der Sitz des V. und VI. Kirchentons mit der Scala f g a h c d e f resp. c d e f g a h c (d). Die letztere Tonleiter hat ebenfalls zum Grundton F.

Die ursprüngliche harmonische Begleitung der lydischen Tonleiter ist folgende:

f g a h c d e f | f e d c h a g f
F C F D^{6}_{3} Ą G C F | F C G A E F C F.

Die in dieser Tonart am häufigsten vorkommende übermäßige Quart f h und der Mangel einer tauglichen Subdominant haben dem Tone b einen solchen Eingang verschafft, daß man h fast nur als Ausnahme findet. Bereits Marchettus von Padua (um 1300) erwähnt des Gebrauchs, aufwärts h, abwärts b zu nehmen, woraus man jedoch durchaus keine Regel bilden darf; ist ja doch in lydischen Ausweichungen der dorischen Tonart der Gang

c h a g f
C E F C F

gerade charakteristisch und noch bis heute unreducirt geblieben. Auch beim Gange e e d c h a ist b zu vermeiden.

Die hohe Lage und die helle Durharmonie geben der authentischen lydischen Tonart einen „ergötzenden, fröhlichen, jubelnden" Charakter, während die tiefere Lage und das öfter vorkommende b die plagalische milder und daher „lieblich und andächtig" machen. Durch das fortwährende Streben nach dem jonischen Stammton, dem oberen C, spricht sich im Lydischen der Charakter der Sehnsucht und des Verlangens gleichsam nach Oben aus, daher schon Glarean die Vernachlässigung dieser Tonart beklagt. Mortimer stimmt ihm bei und tadelt die Reduction der letzteren durch b in der katholischen Kirche. Auch in dieser sind nämlich wenig rein lydische Gesänge mit h zu finden, denn setzt man in denselben ein wesentliches b, so hört die Tonart auf lydisch zu sein. Sie ist alsdann rein F dur (wenn die Melodie nicht etwa nach C dur transponirt erscheint,) und somit das heutige Jonisch im genus molle (weichen Geschlechte) d. h. um eine Quart höher versetzt und mit b versehen. Bei der im 16ten Jahrhundert durch den Papst Gregor XIII. veranlaßten und durch Palestrina und seinen berühmten Schüler Guidetti ausgeführten Revision der Chorbücher und Heraus-

gabe derselben in jetziger musikalischer Form — ist das einmal angenommene b geblieben. In den sogenannten Tropen (Notenbeispiele der Alten zur Unterscheidung der 8 Kirchentonarten) findet sich ebenfalls nur b vor, und im 5ten Psalmentone hat h längst dem b Platz gemacht. In vielen kürzeren Gesängen z. B. Antiphonen der lydischen Tonart ist das charakteristische h unangetastet geblieben, so daß diese Tonart noch besteht. Da die durch b reducirte lydische resp. hypolydische Tonart mit der jonischen resp. hypojonischen völlig gleiche Stufengattung besitzt, haben die Protestanten die ersten beiden Bezeichnungen abgeschafft und durch letztere beiden ersetzt. Später wurde die hypolydische oder jetzige hypojonische Tonart in Chorälen nach G dur versetzt und dabei ist es geblieben. In der kath. Kirche existiren noch die alten Benennungen für jene Tonarten, während letztere fast nur noch als Ausweichungen anderer Tonarten ins Lydische ganz rein vorkommen.

Die lydische Hauptcadenz ist C dur F dur, die herrschende G dur C dur jonisch, die Mittelcadenz C dur F dur (letzteres in der Terzlage), oder E dur A moll äolisch; theilnehmende Cadenzen in G mixolydisch (C G oder F G dur), oder F hypolydisch (B dur 8 C dur 5); beigefügte Cadenzen: 1) A moll E dur (letzteres in der Quintlage), 2) A dur D moll dorisch, 3) G dur C dur (letzteres in der Terzlage), 4) D dur G dur — selten.

Hypolydische Cadenzen und Ausweichungen: Hauptcadenz C F dur, herrschende C dur F dur 3, oder E dur A moll äolisch, theilnehmende Cadenz C jonisch, Mittelcadenz D dorisch, beigefügte Cadenzen 1) G moll 8 oder 3 hypomixolyd. 2) G dur mixolydisch 8 oder 3. — 3) A moll E dur 5 äolisch. 4) A moll 3 D moll 5.

Melodien im V. Kirchenton: O sacrum Convivium. Alma Redemptoris. Zdrowaś bądź Marya etc. mit der Melodie des Liedes: Gottes Sohn ist kommen. — Die böh-

mischen Gesänge: Laßt uns mit herzlicher Begier beten ꝛc. und O liebster Herr Jesus Christ, der Du unser Heiland bist ꝛc. (Mortimer No. 148). Nach alten Begriffen ist der letztere Gesang hypolydisch. — Sehr viele unter der Benennung „jonisch" vorkommenden Melodien mit übermäßiger Quart.

Melodien im VI. Kirchenton: Vexilla Regis (Vesperhymnus am Todten= und Palmensonntage). O salutaris hostia. Domare cordis impetus. Gaude mater (Hymnus vom heil. Stanislaus.) Ave Regina coelorum. Regina coeli laetare. Boga Rodzica vom heil. Adalbert beginnt im 1ten Ton und gehört von den Worten „Narodził się dla nas" bis zum Ende dem 6ten Ton an. — O Lamm Gottes unschuldig ꝛc. und viele „hypojonischen" Melodien mit übermäßiger Quart. Der böhmische Gesang: O milder Gott allerhöchster Hort ꝛc. (Mortimer Nro. 150) ist lydisch und hypolydisch gemischt. Das Lydische erscheint darin mit h, das hypolydische mit b, Grundton A. Als harmonirtes lydisches Beispiel wähle ich die Melodie: Gottes Sohn ist kommen (Zdrowaś bądź Marya).

2/2 f g	a h	c d	c	d e	f c	a h	c	b g	a b
F C	F D^6_3	A G	C	G C	A^6_3 C	F D^6_3	C	D^3_6 E^5_6♭	F B

a g	f	e f	g a	g —	c	f g	a*) h	c d
C^6_3 C_{87}♭	F	C A^6_3	C F_{78}	G A, H ♮ 3 65 / 5— 3—	C	A^6_3 E^6_3	F D^6_3	A^6_3 H^6_5

c	f g6	a b	a g	f
C	A G♭	F B	3 — / 8 —7♭ / C —	F

*) auch a f / F D

Die Gesammtharmonie der Kirchentonarten.

§ 58. Mit der Entwickelung der Harmonie geht die Ausbildung und Verbreitung der Orgel ziemlich Hand in Hand.

120 Jahre vor Christo erfand Ctesibius, ein berühmter Mathematiker, die hydraulischen oder Wasserorgeln, und Archimedes (nicht der aus Syrakus) verbesserte sie. So berichtet der Kirchenvater Tertullian. Das Wasser hielt dem Winde dabei nur das Gleichgewicht. Im Jahre 640 nach Christo wurden die Orgeln in England, 653 (661 oder 669) durch Papst Vitalian I. in Rom eingeführt. 756 oder 757 erhielt Pipin, Vater Karls des Gr., von dem griechischen Kaiser Constantin *VI.* (Kopronymus) eine Orgel. Karl der Gr. ließ im Jahre 812 im Münster zu Aachen eine Windorgel, die erste in Deutschlaud mit Blasebälgen, aufstellen. Eine zweite kam durch Ludwig den Frommen nach Aachen. Pavst Johann *VIII.* bat im Jahre 880 den Bischof von Freisingen um eine Orgel und einen Organisten. Die erste größere Orgel soll München gehabt haben. Erst hatten die Orgeln nnr 9 bis 11 Tasten; im 11ten Jahrhundert findet sich zu Magdeburg eine mit 16. Im 13ten Jahrh. verbannten die Griechen die Orgel aus der Kirche und haben sie nicht wieder aufgenommen. Im 14ten Jahrhundert wurde die Orgel in den lateinischen Kirchen allgemeiner und erhielt chromatische (halbe) Töne. Im Jahre 1350 erbaute zu Thorn ein Mönch eine Orgel mit 22 Tasten und 1359 (1361) der Geistliche Nicol Faber (Schmied) die Domorgel zu Halberstadt mit 4 Klavieren von 22 Tasten und 20 Bälgen. Bernhard, ein Deutscher in Venedig, erfand 1471 das Pedal. Die Schleifladen, Spanbälge und Rohrwerke kamen im 16ten Jahrhundert auf, und die Klaviatur wurde gleichzeitig bis zu 4 Oktaven erweitert. — 1576 befand sich zu Bernau in Brandenburg bereits eine Orgel von 60 Stimmen, 1580 zu Stendal eine von 29 Stimmen und 1585 zu Danzig eine mit 55 Stimmen, erbaut von Antonius und 1596 zu Sct. Maria Magdalena in Breslau eine mit 36 Stimmen, 3 Klavieren und 12 Bälgen. Die größten neueren Orgeln sind: 1) die in der Paulskirche zu London, auf der gleichzeitig 6 Organisten spielen können. 2) in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. mit 74 Stimmen und 2 Pedalen, erbaut von Walcker, 3) in der Klosterkirche zu Weingarten in Würtemberg mit 76 Stimmen (nach Andern blos 60) und 6666 Pfeifen, 4) in der luth. Hauptkirche zu Kronstadt in Siebenbürgen mit 68 Stimmen und 4 Manualen, 5) in der Sct. Michaelskirche zu Hamburg mit 60 Stimmen, worunter

drei 32füßige, 6) im Dome zu Breslau mit 60 Stimmen (kostet 30,000 Thaler), 7) in der Kreuzkirche zu Hirschberg mit 63 Stimmen und 4 Manualen (kostet 30,000 Thlr.), 8) in der Nicolaikirche zu Berlin 50 Stimmen, 9) in der katholischen Hofkirche zu Dresden, 47 Stimmen (20,000 Rthlr.) Sie ist erbaut von Gottfried Silbermann († 1753), dem berühmtesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts; No. 4 und 8 aber von C. A. Buchholz in Berlin, einem der größten Orgelbaumeister der Gegenwart. — Die beste Orgel im Großherzogthum Posen ist die in der Franciscanerkirche zu Posen mit 30 Stimmen und 3 Manualen.

So lange man keine chromatische Töne hatte, enthielt auch die Orgel keine. Lange Zeit hindurch wußte man in die Stimmung der Orgel nur die sogenannte ungleichschwebende Temperatur zu legen, vermöge welcher die Obertasten cis es fis gis b nicht gleichzeitig als des dis ges as ais benutzt werden konnten. Eine Transposition in heutiger unbeschränkten Weise war also nicht denkbar und manche Tonarten konnten gar nicht berührt werden. Eine förmliche Ausweichung nach E moll kommt in den alten Tonarten nie vor, denn dazu fehlte der Ton dis; Es und B dur wurden, als zu entfernte Tonarten vermieden, obgleich die Möglichkeit der Ausweichung dahin vorhanden war. Man benutzte nur die Dreiklänge auf den Untertasten, also C, E, F und G dur, D und A moll und nur berührungsweise die Dreiklänge E moll, sehr selten B dur, am seltensten Es dur. Aus allen diesen Dreiklängen wurde auch die erste Umkehrung (der $^{6}_{3}$Akkord) angewendet. — Da wir die Harmonie der alten Tonarten den alten Tonmeistern nachbilden, begnügen wir uns mit diesen Dreiklängen, und nehmen auch in Transpositionen nur die denselben der Lage nach entsprechenden Akkorde. Neue Flecke würden einem alten Kleide übel anstehen. — Während wir bei Schlüssen an den Dominant-Septimenakkord gewöhnt sind, wendeten die Alten den Dominant-Dreiklang an und ließen höchstens die kleine 7 regelmäßig durchgehen, d. h. nach der 8 auf schlechtem Takttheil folgen. Ein sehr beliebter Leitakkord nach dem tonischen, oder (durch Trug-

schluß) nach dem diesem verwandten weichen Dreiklang auf der Unterterz (1½ Ton tiefer) — war den Alten der Terzsextenakkord mit kleiner 3 und großer 6, z. B. d f h. Sie wendeten ihn folgendermaßen an:

h_6 c	h_6 c	h_6 c_6	d_8 c_6	d_8 e	d ^{6} g_3 (10)	f_3 (10) e	f_3 e_8
f_3 g	f ^{3} g	f_3 g_3	h_6 c_6	h_6 c	h_6 c_6	h_6 c	h_6 c_6
d_8 e	f_3 e	d_8 c_6	f_3 d_3	f_3 g	f_3 g_3	f_3 g	f_3 g_3
D C	D C	D E	D E	D C	D E	D C	D E

h c	h c_8	h a	h e_3 (10)
f e	h a_6	f e	h a_6
d c	f e_3	d c	f e_3
D A	D C	D A	D C

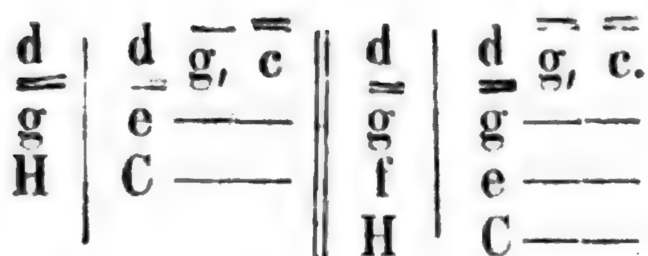
Jeder Ton dieses Sextenakkord konnte steigen, fallen, oder springen, denn jeder ist eine Consonanz. Am Ende ließ man die Terz lieber fallen, oder nahm sie doppelt, worauf eine 3 fiel, die andere stieg. Auch nach C moll statt dur kann sich jener Akkord auflösen. — Dissonirende Akkorde (mit einer Secunde, Quart, Septime oder None) vermied man im Choral, während man in der Mensuralmusik die Dissonanzen streng vorbereitete und auflöste, oder auf schlechter Zeit durchgehen ließ. Auch zurückkehrende Nebennoten und sogenannte Fuxsche Wechselnoten waren außerhalb des Chorals gestattet.

Unter letzteren verstehen Fux und Albrechtsberger eine versetzte Aufeinanderfolge der 3ten und 4ten Note bei den stufenweisen Gängen 8. 7. 6. 5 zu einer Unter- und 3. 4. 5 6 (unten) zu einer Oberstimme, so daß im ersten Fall 8. 7. 5. 6, im zweiten 3. 4. 6. 5 entsteht. Die zweite Note kommt bei jedem Fall auf schlechte Zeit, z. B.

8. 7. 5. 6			
d c a h	c	f ———	e
f ———	e	d c a h	c
d ———	a	3 4 6 5	

Der letztere Fall wurde weniger empfohlen.

Auch das Ueberspringen einer vorbereiteten Dissonanz zu einer tieferen (seltener zu einer höheren) Consonanz vor der Auflösung war außerhalb des Chorals gestattet, z. B.



Verdeckte Quinten- und Oktavenfortschreitungen, größere und beim Singen schwer zu treffende Sprünge, wurden möglichst vermieden, noch mehr aber unnatürliche Tonfolgen in der Stimmführung (c dis, c fis, c gis, f h und umgekehrt.) Die übermäßige Quart oder verminderte Quint (der Tritonus) z. B. f h oder h f nach einander, — war streng verpönt; nicht minder der Querstand. Darunter versteht man einen leitereigenen Ton und dessen Erhöhung oder Erniedrigung und umgekehrt nach einander in verschiedenen Stimmen z. B. in einer Stimme c und in einer andern des nächsten Akkordes cis oder ces. Eine Art Querstand ist die Aufeinanderfolge zweier großen Terzen in der höchsten und tiefsten Stimme, — entweder stufenweise, oder in großen Terzensprüngen — aufwärts wie abwärts. — Dergleichen Mißklänge nannte man „mi contra fa", (e gegen f, d. h. im Zusammenklange mit f) und brauchte das Sprichwort: mi contra fa est diabolus in musica, d. h. e gegen f ist der Teufel in der Musik. Durch mi contra fa werden überhaupt Tonarten angedeutet, die wegen ihrer weiten Entfernung von einander in keiner verwandtschaftlichen Beziehung stehen und daher nach einander nicht folgen dürfen. Uebrigens fragten die Alten nach Tonverwandtschaft weniger als wir, daher sie oft nachstehende Dreiklänge auf einander folgen ließen: g und f dur, z. B. am Anfange von: Veni Creator, — g dur und d moll, — d und e moll. Den ebengenannten Gesang fangen jetzt Viele lieber mit C_5 F_3 an, was der mixolydischen Tonart auch nicht unangemessen ist. — Wiederholungen derselben Harmonie fand man nicht unzweckmäßig, ja man hielt es für einen Eingriff in die Einfachheit des Chorals, sich-wiederholende Verszeilen mit

sehr abweichenden Akkorden zu begleiten. Die Sache ist nicht ohne praktischen Zweck, denn wie sehr eine singende Gemeinde durch große Abwechselung in der Begleitung gestört werden kann, ist leicht einzusehen. — Doch am Ende einer Verszeile, eines Abschnittes und Stückes vermied man Wiederholungen der Harmonien bei den einer Wiederholung günstigen Melodiensprüngen von 1½, 2, 2½, 3½, 4 und 4½ Tönen aufwärts und 1½, 2, 2½ und 3½ Tönen abwärts, z. B. a c, a cis, a d, a e, a f, g e aufwärts und c a, a f, c g, c f abwärts. Daraus entstanden folgende Schlußarten:

a	c	a	cis	a	d	a	e	a	f	g	e	c	a	a	f
F	C	D	A	Cis $^{6}_{3}$	D	C $^{6}_{3}$	E♯	Cis	D	H $^{6}_{3}$	C	E $^{6}_{3}$	F	Cis $^{6}_{3}$	D

c	g	c	—	f
E $^{6}_{3}$	G	g	—	f
		c	b	a
		E	—	F

Das 5te u. 6te Beispiel dürfte als Schluß einer Choralzeile selten vorkommen, ist jedoch als solcher nicht unmöglich. Alle diese Fälle können auch außerhalb eines Schlusses stattfinden.

§ 59. Nicht nur als Orgelbegleitung, sondern auch zum mehrstimmigen Mensural-, sogar Choralgesange ist die Harmonie angewendet worden. Als ältesten mehrstimmigen Gesang besitzen wir ein zweistimmiges Salve von Hermann dem Gebrechlichen*) (Graf von Vehringen, † 1054 im Kloster Reichenau am Bodensee), wovon man jedoch nicht weiß, ob dieser oder ein ähnlicher Gesang in der Kirche mehrstim-

*) Hermann war früher in dem auch in musikalischer Beziehung berühmten Kloster Sct. Gallen in der Schweiz. In der dasigen Klosterbibliothek befindet sich eine echte Abschrift des Antiphonarii Sct. Gregor des Gr. mit Neumen als Tonzeichen. Sie ist vom Jahre 780 oder 790 und wurde durch den römischen Sänger Romanus nach Sct. Gallen gebracht. Dieser nämlich reiste nach Metz, wohin ihn Papst Hadrian I. auf Karl des Gr. Bitte als Gesanglehrer geschickt hatte.

mig vorgetragen worden sei. — Eine eigene Art von zweistimmigem Gesange (Discantus, Déchant) findet sich in Frankreich im 13ten Jahrhundert. Man sang zu einer festen Choralmelodie eine 2te Stimme, die meist im Einklange fortlief und nur zuweilen in die Terz überging (wenn sie eine Stufe stieg, während der Cantus firmus eine Stufe fiel). Außerdem begleitete man den Cantus firmus mit einem willkürlichen, oft sehr gezierten Contrapunkt (Fleurettes). Eine sehr sonderbare dreistimmige Gesangart in Frankreich war folgende unter dem Namen Faux-bourdon, italien. Falso bordone (Drohne d. h. falscher Tenor) bekannte. Zu dem Cantus firmus im Tenor nahm man eine fortlaufende Reihe von Terz-Sextenakkorden in gerader Bewegung mit jenem, und nur am Schlusse wurde diese Einförmigkeit durch die Oktav statt der Sext unterbrochen. Papst Gregor XI. nahm bei seiner Rückkehr von Avignon nach Rom im Jahre 1377 — ein französisches Sängerchor mit und verstärkte durch dasselbe die päpstliche Kapelle. Durch diese Franzosen wurden nun jene unzweckmäßigen Gesangmanieren in Rom einheimisch, und der römische Gesang erhielt eine so abenteuerliche Ausführung, daß der Kardinal Dominicus Capranica die päpstliche Kapelle vor Papst Nicolaus V. mit einem Sack Ferkel verglich. Die Reformation des Kirchengesanges und der Kirchenmusik durch Palestrina und Guidetti ist bereits besprochen worden. — Um dem Volksgesange Abwechselung zu verschaffen, führten die Protestanten den mehrstimmigen Choralgesang ein. Noch heut trägt in den größeren Städten der reformirten Schweiz der Tenor die Melodie vor, während die übrigen 3 Stimmen ohne Orgel begleiten. Durch das Ueberschlagen einer Stimme in die andere ist dabei manche Melodie entstellt worden (s. die Vorrede zu Dr. Friedrich Schneiders Choralbuch S. IX) und wie es dabei der Harmonie ergehen mag, läßt sich ohne nähere Andeutung errathen. Rink erklärt sich in seiner Theoretisch-prakt. Anleitung zum

Orgelspielen Thl. III aus „ästhetischen und religiösen Gründen" gegen einen mehrstimmigen Choralgesang, selbst bei besserer Ausführung desselben, weil dabei die Aufmerksamkeit der Sänger so in Anspruch genommen werde, daß die Andacht und Erbauung darunter leide. — Berühmt ist der mehrstimmige Gesang in der päpstlichen Kapelle zu Rom, dann die Ueberbleibsel ein- und mehrstimmiger Gregorianischer Gesänge im Westmünster und der Paulskirche zu London. In letzterer sollen bei feierlichen Gelegenheiten Massen von Kindern aus den Armenschulen jene Gesänge sehr gut ausführen.

§ 60. Viele Organisten spielen und singen die alten vortrefflichen Choräle aus den Kirchentonarten nach ihrem Choralbuche so gut und rein, als sie in diesem enthalten sind; wenige aber besitzen die Fertigkeit, geeignete Vor-, Nach- und Zwischenspiele in den Kirchentonarten zu machen. Dazu ist eine genaue Kenntniß der harmonischen Behandlung jeder Tonart, deren Ausweichungen und Transpositionen nöthig. — Beginnt eine Melodie in ihrer Tonica, so wird auch das Vorspiel in derselben anfangen und schließen; wie aber, wenn die erste Choralzeile in einer ganz fremden Tonart anhebt, z. B. A solis ortus — dorisch statt phrygisch, O lux beata Trinitas — lydisch statt mixolydisch? Nach Walther ist dies ein alter Streitpunkt der Organisten, der naturgemäß nur folgende Erledigung finden kann: Das Vor- und Nachspiel muß jederzeit in der Schlußtonart des Chorals gemacht werden, und nur ein einleitendes Zwischenspiel kann allenfalls den abweichenden Anfang vorbereiten. Ein Präludium in einer mit dem Hauptton der Melodie nicht übereinstimmenden Tonart würde den Charakter der Melodie schlecht aussprechen und demnach seinen Zweck verfehlen. Der Hauptton des Dorischen ist D moll ohne b, des Phrygischen A moll mit Halbschluß in E dur, des Lydischen F dur ohne b, des Mixolydischen C dur mit Halbschluß in G dur, des neueren Hypomixolydischen oft G moll ohne es, des Äolischen A moll, des Jonischen

C dur und des Hypojonischen G dur. Das Dorische weicht in sämmtliche Kirchentonarten mit Ausnahme des Phrygischen aus, das Mixolydische desgleichen, das Hypodorische geht nicht nach dem Phrygischen, Mixolydischen und Äolischen, das Äolische nicht ins Dorische, das Lydische wol selten ins Phrygische, dieses aber und das Jonische gehen in alle Kirchentonarten. — Fängt eine phrygische Melodie mit dem E moll Dreiklang an, so muß das Präludium in letzterem schließen, aber nicht durch H dur, sondern mit dem Halbschluß A moll Emoll. — Der Schluß eines mixolydischen Vor- und Nachspiels geschehe nie durch D dur G dur, sondern immer durch F, C, G dur. —

Zwischenspiele sind den Melodien in den Kirchentonarten ihres ehrwürdigen Alters wegen am wenigsten angemessen, zumal da sie meistens in den neuen Dur- und Molltonarten ausgeführt werden müssen. Fängt nämlich eine Choralzeile mit dem E moll Dreiklang an, so wird man nur durch den H dur Dreiklang oder = Septimenakkord zweckmäßig einleiten können; eine andere Einleitung würde ungelehrte Sänger irre führen. In die Oktav- oder Terzlage des E dur Dreiklangs leitet man dagegen immer durch d resp. a —,
a f —
a d c
F D —
in die Quintlage durch H dur oder den verminderten 7 Akk. auf Dis. Zur Einleitung in den mixolydischen G dur Dreiklang würde man ungefähr folgende Akkorde wählen e — f —;
c — c—
g — c—
C B A As
doch kann zuweilen auch der D dur Akkord zweckmäßig sein. Der D moll Dreiklang bedarf A dur, der A moll Dreiklang E dur, der G moll Dreiklang aber D dur zur Einleitung.

Gegen die völlig Abschaffung der Zwischenspiele könnte etwa folgender Entschuldigungsgrund des als Kantor fungi-

renden Organisten gelten, daß dieser während des Zwischenspiels ins Textbuch sehen, sich auch länger vom Singen erholen könne. — Die Zwischenspiele sind in der That eine ziemlich neue, dem Choral fremdartige Einrichtung und daher in manchen Kirchen bereits abgeschafft, z. B. im Dome zu Breslau, in andern gar nicht eingeführt worden, z. B. in der katholischen Pfarrkirche zu Neuzelle Reg.-Bez. Frankfurt. — Uebrigens erkläre ich durch diese Aeußerung zweckmäßigen Zwischenspielen durchaus nicht den Vernichtungskrieg. Sie dürfen stattfinden, müssen aber nur kurz (etwa 4 Viertel-, höchstens 8 Achtelnoten) und in harmonischer Beziehung sehr einfach sein (am besten 3stimmig.) Das Pedal wird auch bei den 4stimmigen nicht gebraucht, damit die Gemeinde beim Eintritt desselben den ihrigen um so deutlicher erkenne. Wird die letzte Note resp. der eigentliche Leiteakkord nicht ein wenig verlängert, so dürfte ein gleichmäßiges Einsetzen der Gemeinde nicht wol erzielt werden.

Schlußbetrachtung.

Somit wären die Tonarten der Kirche so umständlich beschrieben, als sie nach meiner Ueberzeugung ein Kantor und Organist kennen muß. Ich sende nun diese Blätter hinans ins Lager der Choralfreunde und -Feinde, der Kenner und Nichtkenner des erhabenen Gregorianischen Systems. Wol ahne ich, daß meine Strenge in einem angeblich veralteten, bereits modernisirten System — dem freien 19ten Jahrhund. wenig zusagen wird. — Schon höre ich die Aeußerung mancher dem Choral abgeneigten Katholiken, ich sei in kirchlich-musikalischer Beziehung Protestant, der Protestanten aber, ich sei ein Schwärmer für selbstgeschaffene, oder veraltete Ideen und ein Fanatiker in der Vertheidigung der musikal. Kunst

der katholischen Kirche. — Keins von diesen drei Prädikaten bezeichnet mein Streben, sondern nur der Drang nach der Wahrheit und die Wiedererſetzung dessen, was der Kirche in Betreff der durch sie geheiligten und durch viele Jahrhunderte gepflegten Kunst entrissen worden ist. Siehe, katholischer Glaubensbruder, was Dir vielleicht neu erscheint, habe ich aus den ältesten, reinsten musikalischen Quellen Deiner heil. Kirche geschöpft; — siehe, protestantischer Mitbruder, durch Deine eigenen Autoritäten habe ich Dir manche Vorurtheile aufgedeckt und Dir bewiesen, wie weit auch Du von der Wahrheit der alten kirchlichen Tonkunst Dich entfernt hast! — Meinen nicht ausbleibenden Gegnern darf ich mit Janssen (S. 17) zurufen: „Sollten unsere Angaben neu erscheinen, weil sie alt und vielleicht vergessen sind, — und scheinen unsere Regeln gegen gewöhnliche Meinungen und gegen die Praxis anzugehen: so haben wir doch nur der Wahrheit nachgestrebt und diese anzugeben uns bemüht.“ — Und ich füge hinzu: Wenn das Wiedererwachen einer bessern religiösen Richtung auch das Wiederaufleben der christlichen Kunst herbeiführt; wenn sich wieder gothische Tempel wölben über einer in den Staub dahingesunkenen Christenschaar; wenn alle Ornamente in der Kirche das Gepräge der alten Kirchlichkeit wieder annehmen: so darf — zur Erreichung eines harmonischen Ganzen — das Ohr nicht unbefriedigt bleiben und die Harmonie der Harmonien nicht leer ausgehen. Dem Katholiken ist die Erhaltung der Reinheit resp. die Erneuerung des alten Kirchengesanges durch den heil. Kirchenrath zu Trient (Session XXII) — zur heiligen Pflicht gemacht; der Protestant sieht in der Würde seines Choralgesanges einen Haupthebel der Gottesverehrung in Kirche und Haus.

Dies war mein leitender Gedanke bei Abfassung vorliegenden Büchleins. Lange schon hat er in meinem Innern gewuchert, jedoch erst jetzt — bei der bereits immer weiter sich verbreitenden Rückkehr zur alten kirchlichen Kunst — den

Muth gehabt, der heutigen kirchlich-musikalischen Praxis sich gegenüber zu stellen. — Nicht Eitelkeit noch Gewinnsucht hat meinen Kiel geleitet und darum hoffe ich um so eher den göttlichen Segen zu meinem, dem Dienste des Dreieinigen in seiner heiligen Kirche gewidmeten Unternehmens und schließe mit dem christlichen Wahlspruche und Schlusse aller alten Chor- und Erbauungsbücher:

Omnia ad majorem Dei gloriam!
Alles zur größeren Ehre Gottes!
Wszystko na większą cześć i chwałę Boga najwyższego!



Berichtigungen.

S. = Seite. Z. = Zeile. v. o. = von oben. v. u. = von unten. st. = statt. l. = lies.

S. 8 No. 2 st. 2 rtl. l. 2⅔ rtl.
S. 11 Z. 3 v. o. st. 16 l. 6.
S. 14 No. 2 st. *B* u. *b* u. *b* l. *H* u. *h* u. *h*.
S. 21 Z. 9 v. o. st. 1081 l. 1091.
S. 29 Z. 6 v. u. st. Letzterer l. letzterer.
S. 39 Z. 6 v u. fehlt: Beim Psalmenges. mit Orgelbegleitung fängt man in der Regel jeden Vers mit der vollständigen Eingangsformel an, wenn der Grad des Festes es auch anders erheischt.
S. 47 Z. 12 v. o. st. neue l. neuer.
S. 52 Z. 16 v. o. st. 1631 l 1630.
S. 54 Z. 6 v. u. st 1530. l. 1540 u. st. erfundene l. eingeführte.
S. 55 am Ende ist der Punkt zu streichen.
S. 56 Z. 16 v. o. st. Ingenerl l. Ingegneri.
S. 69 am Ende fehlt: Carl Ditters von Dittersdorf — geb. 1739 zu Wien — † 1799 in Armuth als sehr berühmter Opern- aber auch Kirchenkomponist.

S. 73 Z. 11 v. u. st. 16 l. 17.
S. 75 Z. 7 v. o. muß es heißen: für die schlesischen katholischen Gymnasien. — Gesanglehre.
S. 76 Z. 1 v. o. hinter David muß ein Strichpunkt stehen.
S. 79 Z. 17 v. o. st. Guidetta l. Guidetti.
S. 87 Anmerk. Z. 5 v. u. st. S. 11 u. 29 l. S. 11.
S. 89 Z. 2 v. o. Ende des Buchstaben-Beispiels st. *h* l. *c*.
S. 96 Z. 13 v. o. st. gedruckten l. gedruckte.
S. 97 Z. 12 v. o. st. *Sterkx* l. *Sterckx*.
S. 104 Z. 8 v. u. st. in den l. in denselben.
S. 105 Z. 5 v. u. st. hypodorischen l. hypojonischen.
S. 110 Z. 8 v. u. st. *F* 65 l. *F* 56.
S. 114 §. 48. Am Ende der ersten Reihe fehlt ein Taktstrich.
S. 115 Z. 12 v. u. st. 42. 43 l. 43 u. Z. 8 v. u. st. theilnehmenden l. theilnehmende.
S. 116 Z. 6 v. o. st. m *dur* l. *G dur* und Z. 18. v. o. st. *w* phrygisch l. *A* phrygisch.
S. 122 Z. 14 v. u. st. wspomożnie l. wspomożenie.
S. 127 Z. 2 v. o. st. angewiesen l. anwiesen.
S. 128 Z. 13 v. u. st. bringen l. bringt.
S. 131 Z. 14 v. o. st. *F* jonisch l. *C* jonisch.
S. 132 Z. 12 v. u. st. phrygische l. phrygische Melodie.
S. 133 Z. 4 v. o. st. $H^{6}_{3\sharp}$ lies $H^{6\sharp}_{3}$
S. 134 Z. 10 v. unten st. *Regalis* l. *Regali*.
S. 135 der 9te Baß in der vorletzten vierfachen Buchstabenreihe

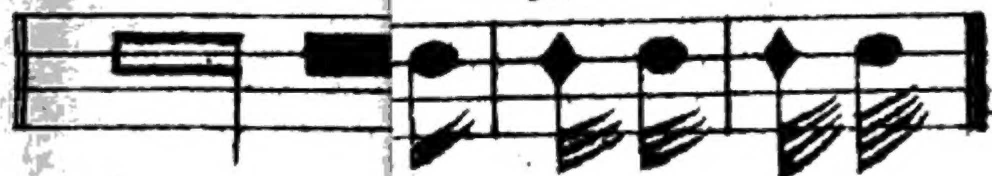
st. *a* — l. *a* —
a — *e* —
a e *a e*
C — *C* —

S. 140 Z. 17 v. o. st. Grundton *A* l. Grundton *F*.
S. 143. 1te vierfache Buchstabenreihe hinter Z. 4 v. o., der 8. Akkord

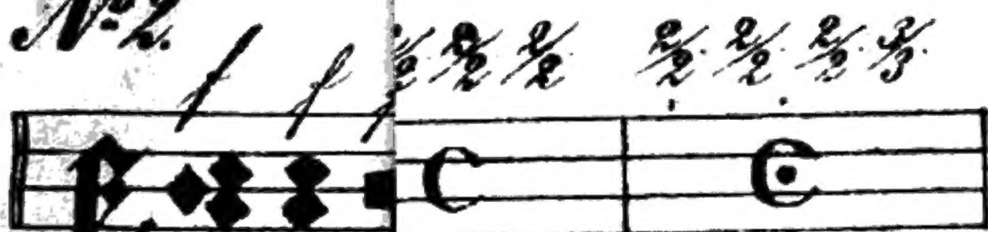
st. *c* l. *c*
c *c*
d *g*
E *E*

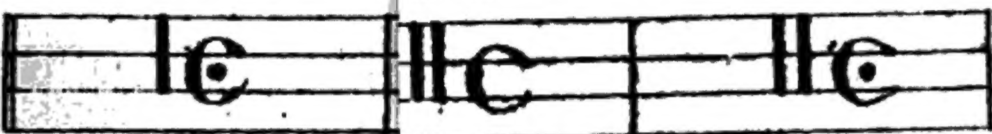
Druck von O. Götzger's Wittwe. in Schwiebus.

Nº1.



Nº2.





6977

